

"József Attila" Tudományegyetem

Bölcsészkar Szeged

ANTIK TÉMÁK A NÉMET OPERAIRODALOMBAN.

A századforduló korszellemének hatása egy antik témájú  
operára és szövegkönyvére.

Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: "Elektra" .

Doktori disszertáció

Szabó László

Erfurt, 1970 május



Diss. B 545



## T A R T A L O M:

- 1./ Előszó / 1 - 2 /
- 2./ A századforduló / 3-5/
- 3./ A századforduló filozófiája / 6-11 /
- 4./ Schopenhauer-Wagner és Nietzsche / 12-14 /
- 5./ Wagner hatása Richard Strauss-ra / 15-17 /
- 6./ Átmenet a romantikus zenéből a modern zenébe / 18-19 /
- 7./ A mélylélektan és Freud hatása a századforduló korszellemére  
/ 20-26 /
- 8./ Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss és a szecesszió / 27-34 /
- 9./ Hugo von Hofmannsthal / 35-54 /
- 10./ Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss együttműködésének kezdete,  
az "Elektra" keletkezése / 55-59 /
- 11./ Az Atriden-monda és az Elektra-Orestes téma feldolgozásai / 60-63 /
- 12./ Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: "Elektra"  
Az opera szövegkönyvének elemzése / 64- 87 /
- 13./ Utószó / 88-89 /
- 14./ Jegyzetek / 90-93 /
- 15./ Irodalom / 94-96 /

## Előszó

Szinte egyetlen jelentős operát sem találunk, melyet ne elemeztek volna már zenetörténészek, illetve zeneesztéták. Ezek az elemzések azonban mindig a zenetörténet oldaláról közelítik meg a vizsgált művet és ne csodálkozunk, hogy elsősorban az opera zenéjét, a zene fejlődésében betöltött szerepét méltatják. Az elemzések természetesen a vizsgált operák szövegekönveivel is foglalkoznak, sőt a korszellem problémáját is többször felvetik, hiszen az egyszerű hallgató előtt is világos, hogy egy művészeti alkotás korhoz kötött és a kor, melyben a szerzők élnek, állandó hatást gyakorol rájuk.

A beható analízis azonban éppen ott kezdődik, ahol az egyszerű hallgató vagy olvasó érdeklődése abbamarad. Milyen hatással van a korszellem a szerzőre? Melyek voltak a századforduló korszellemének legfontosabb összetevői? Ezekre a kérdésekre próbél e disszertáció választ adni. Egy ilyenfajta elemzéshez kitünő kísérleti anyagnak mutatkozik az "Elektra" című opera, ugyanis Hugo von Hofmannsthal szövegekönyve / lényegében "Elektra" című drámája / nem operai megrendelésre íródott; már évekkel az opera komponálása előtt sikerrel játszották a berlini "Deutsches Theater"-ban. Tehát eleve nem kezelhetjük úgy, mint egy szükséges, az operakomponista műhelyéhez tartozó kelléket. Erre egyébként Hugo von Hofmannsthal tehetsége is zálog, hiszen későbbi, operai megrendelésre íródott librettoi is igényes irodalmi alkotások.

A másik szempont, mely szerint a választott opera elemzésünkhöz kitünő kísérleti anyagnak mutatkozik, az antik téma. Mint tudjuk, az opera-

szövegek könyvek igen nagy mennyisége antik, többnyire görög témát dolgoz fel. / Elsősorban az opera kezdeteire és az azt követő első két évszázadra gondoljunk! / Az operalibrettok természetesen nemcsak operadramaturgiai, hanem irodalmi szempontból vizsgálva is különböző értékűek. De egy ilyenirányú általános jellegű értékelés itt, e disszertáció keretei között és ennél a kérdésfeltevésnél nem is olyan lényeges. Sokkal lényegesebb megvizsgálni azt, hogy az Elektra-téma, melyet Aiszkhülosz, Sophokles és Euripides is feldolgozott, milyen irányban és mennyiben változott meg Hugo von Hofmannsthal feldolgozásában.

Operadramaturgiai és irodalmi értékelésünk így tehát alapvetően csak az elemzés tárgyául választott műre fog kiterjedni.

Richard Strauss operája nem más mint a téma hofmannsthali feldolgozásának zenei kifejeződése. Nem véletlen, hogy Richard Strauss Hofmannsthal "Elektra" című drámájának berlini megtekintése után elragadtatva állapítja meg: Wagner óta az első igazán jó szövegek könyv.

Egymásratalálásuk és közös antikitásfelfogásuk mutatja, hogy a századforduló korszelleme hogyan vezetett két különböző irányzatból érkező művészt hasonló álláspontra.

Mielőtt tehát Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal "Elektra" című operájának konkrét elemzéséhez kezdenénk, szeretnénk bebizonyítani, hogy antikitás szemléletük nem más, mint a századforduló korszellemének visszatükröződése. Ehhez azonban elengedhetetlenül szükséges, hogy mindkettőjükénél megvizsgáljuk mindazokat a filozofiai, pszichológiai, irodalmi és zenei hatásokat, melyek döntő hatással voltak antikitás szemléletük kialakulására.

### A századforduló.

A századforduló korszellemének megértéséhez feltétlenül szükségünk van egy rövid történelmi bevezetőre.

A felszín fülledt légkörét ugyanis a történelmi események, a mélyben mozgó és világháboru felé törő erők, a csoportosuló európai nagyhatalmak törekvései, paktumai alakították ki. A polgári társadalom krízise nemcsak a gazdasági életben mutatkozott meg, sőt egy bizonyos - a háborus készülődésből származó - prosperitás részben el is takarta a gazdasági struktúra ellentmondásait. A krízis sokkal jobban láthatóvá és érezhetővé vált a filozofia, irodalom és a művészet valamennyi területén. A polgári társadalom elleni tiltakozást nem csak a szocialista mozgalmakon belül figyelhetjük meg. Nietzsche fellépésével maga a polgári filozofia lendül támadásba önmaga ellen. / Nietzsche természetesen a szocialista teóriák ellen is fellép. /

A polgári filozófiában mindinkább vezető irányzattá váló irrationalizmus a századfordulón már mind nagyobb majd döntő befolyást gyakorol a pszichológiára, az irodalomra, a képzőművészetekre és a zenére egyaránt. Kérdéssé válnak az addig állandónak és megdönthetetlennek hitt normák és klasszikus ideálok.

Vessünk egy rövid pillantást a legfontosabb történelmi eseményekre, melyek döntő hatást gyakoroltak a századforduló korszellemére, melyek bár indirekte, mégis lényeges összefüggésben állottak a kor művészeti törekvéseivel és ezek sajátos művészi megnyilvánulásaiival.

Kiindulópontunk 1870, a porosz-francia háboru, mely mindkét nemzet további fejlődésére és ezen keresztül az európai események menetére is döntő hatással volt. A győztes háboru egyuttal a német császárság

kikiáltását is jelentette. Az 5 milliárd aranyfrank hadisarc, a német államok egyesítése a porosz monarchia vezetése alatt, a gazdasági fellendülés, az ugrásszerű fejlődés lehetőségeit nyitotta meg. A német császárság világhatalmi politikája, a győztes háboru utáni hangulat és az ugrásszerű fejlődés azonban a nacionalizmus, a sovinizmus felszítással jár együtt, mely a századforduló korszellemének egyik jelentős tényezőjévé válik. A világhatalmi politikának, az élettér elméletnek, a gyarmatosítási törekvéseknek feltartóztatlanul és szükségszerűen az első világháboruhoz kellett vezetniük.

A vesztett háboru hatásai Franciaország gazdasági fejlődésére is jelentősek voltak: a hadisarc, Elzász-Lotharingia Németországhoz való csatolása stb. A vesztes háboruval járó pesszimista hangulat Franciaországban is a nacionalizmus, a sovinizmus felszítéséhez vezetett, melynek táptalaja a revansizmus volt. A revansisták jelszava: a német militarizmus nem adta fel egy Franciaország elleni preventív háboru gondolatát. Ez a politikai koncepció vezetett később, más okokkal együtt az Antant létrehozásához, az első világháboru kirobbantásához.

Nem tartjuk szükségesnek, hogy e disszertáció keretében más európai országok történelmi, politikai helyzetével is foglalkozzunk, ez messze túlőne munkánk célkitűzésein. Németország és Franciaország politikai viszonyainak, történelmi helyzetének rövid ismertetésére azért volt szükség, mivel a német viszonyok az ott élő Richard Straussra, a francia viszonyok viszont a korabeli francia irodalomra és ezen keresztül a francia szimbolizmushoz és impresszionizmushoz oly közel álló Hugo von Hofmannsthalra hatottak, - természetesen erősen közvetett uton.

A fent vázolt politikai viszonyok, a belőlük keletkezett atmoszfóra kétségtelenül a századforduló korszellemének legfontosabb összetevői közé tartoznak.



A századforduló filozófiája.

Tévedés lenne a századforduló filozófiája alatt valami egységes - személyhez vagy iskolához kapcsolódó - filozófiát érteni. Különböző filozófiai irányzatok érlelődnek, növelik hatásukat - elsősorban az értelmiségre - csapnak össze a tárgyalt időszakban.

Mivel e disszertáció célja bebizonyítani, hogy Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss antikitáaszemlélete "Elektra" című operájukban nem más mint a századforduló korszellemének visszatükröződése, csak azokkal a filozófusokkal és filozófiai irányzatokkal kívánunk foglalkozni, melyek a kor polgári értelmiségére döntő hatást gyakoroltak.

A kitűnő marxista filozófus és esztéta Lukács György "Az ész trónfosztása" című művében / 1954 / az irracionalista filozófia kritikáját adta és bár a könyv tematikája sokkal szélesebb, mind mélységében, mind korban sokkal messzebb mutató mint e disszertáció célja és korhatárai, mégis célszerűnek látszik a témánkkal kapcsolatos filozófiai vonatkozásokat az irracionalista filozófia medrében megtárgyalni, - természetesen sokkal szűkebb keretek között mint ahogyan ez az említett műben történik. Az irracionálisnak nevezett filozófiai irányzat Németországban volt a legerőteljesebb. Az elnevezés - irracionális - csak a két világháború közötti időben válik az irányzat általánosan elismert megjelölésévé. A nyugati szakirodalom ma is totális és relatív irracionáliszt különböztet meg; a totális irracionáliszt általában nihilizmusnak nevezik, politikai megnyilvánulásaiban anarchizmusnak, míg a relatív irracionáliszt meghatározásában több szempont is érvényesül. <sup>1</sup>

Az irracionáliszt indulását keresve egészen a 19. század elejéig, Schelling-ig kell visszamennünk. Schelling filozófiájában a forduló-

pentot "Philosophie und Religion " / 1804 / című műve jelenti.

Az irracionális történelmi előzménye a felvilágosodás és a francia forradalom, mely a rációt, az észet ültette trónjára. Tehát az irracionális - mint ezt neve is mutatja - ezek szerint mint ennek antitézisének foghatjuk fel, bár helyzete a filozófia fejlődésében nem mindig ilyen egyértelmű és egyszerűen meghatározható.

Az irracionális egyik legnagyobb hatású képviselője Arthur Schopenhauer / 1788 - 1860 /. Főműve "Die Welt als Wille und Vorstellung" 1818-ban jelent meg először - teljesen hatástalanul. Második kiadása az 1848-as forradalmak utáni időre esik, a bukott forradalmak után ideológiailag teljesen megváltozott helyzetben. A könyv óriási hatást váltott ki a kor szellemi életére és ez a hatás talán Richard Wagner világnézetének megváltozásán figyelhető meg legjobban, aki nemsokára szakít Feuerbach filozófiájával és élete végéig Schopenhauer hatása alatt marad. Gondoljunk például a "Tristan und Isolde" világnézetére és filozófiájára.

Schopenhauer filozófiájának magja pesszimizmusa. Esztétikai koncepciója is, amely szerint a művészet csak a csillapító / Palliatív / szerepét tölti be a szenvedéssel szemben, melyet az életakarát / Lebenswille / hoz magával, szoros összefüggésben áll pesszimizmusával.

Filozófiájának másik fontos problémaköre az egoizmus, melyet az ember és minden természeti lény megváltozhatatlan tulajdonságának tart.

Schopenhauer ezen a ponton már Nietzsche-t is előlegezi, aki a " Wille zur Macht "-ban még tovább fejleszti ezt az egoizmust. A Schopenhaueri morál természetesen felül akar emelkedni az egoizmuson, melynek legyőzésére a tiszta individuumot állítja példaképül. Ezzel viszont az

egzisztencializmus felé mutat előre; a fennkölt egoizmus ellentéte a közönséges egoizmusnak, mely mindég fogva marad a látszat kategóriájában.

A századfordulón Nietzsche a legtöbbet vitatott - talán helyesebben fogalmazva - a legtöbbet vitatkozó filozófus. Utolsó, halála után sajtó alá rendezett művében, a "Wille zur Macht"-ban kora egész szellemi életét kritizálja. Mindenkit megtámad: Schopenhauer-t az egykori "nevelőt", az egyetlen művészi-esztétikai példaképet Wagner-t, de Kant-ot, Hegel-t, Darwin-t stb. is. Nincs kivétel. A mű alcíme: "Versuch einer Umwertung aller Werte".

A mű tematikája még 1887-ből származik, az első válogatott kiadás 1901-ben jelenik meg, a teljes hagyatékot 1906-ban adják ki. A könyv előszava egy csapásra szétzuzza mindazok kételyét, akik a századforduló korszellemére használt kifejezést-dekadens-tulzásnak vagy valamiféle sematizálásnak tartanak.

"Unsere ganze europäische Kultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe los: unruhig, gewaltsam, überstürzt: einem Strom ähnlich, der ans Ende will, der sich nicht mehr besinnt, der Furcht davor hat, sich zu besinnen." <sup>2</sup>

Néhány bekezdéssel később az európai nihilizmusról ír Nietzsche, mely ellen küzdeni akar. Felmerül a kérdés, szabad-e ezek után Nietzsche-t az irracionalista filozófusok közé sorolnunk? Igen. Már első jelentős művében, a "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik"-ban állítja Dionysos és Sokrates, vagyis az ösztön és az értelem közötti ellentétet. A szokratizmus és követője Euripides megölték a tragédiát.

Az optimizmus a tragédia halála.

"Tugend ist Wissen; es wird nur gesündigt aus Unwissenheit; der Tugendhafte ist der Glückliche. - In diesen drei Grundformen des Optimismus liegt der Tod der Tragödie." <sup>3</sup>

Tehát ismét optimizmus és pesszimizmus kérdésénél vagyunk és be kell látnunk, hogy Nietzsche esztétikájában is a pesszimizmusé a főszerep. A látszólag vidám görög nép, melynek alapérzése a Dionysos szimbolumon keresztül jut kifejezésre, alapvetően pesszimista.

"Ja, was ist dionysisch? ...

Eine Grundfrage ist das Verhältnis des Griechen zum Schmerz, sein Grad von Sensibilität - blieb dies Verhältnis sich gleich? - oder drehte es sich um? - jene Frage, ob wirklich sein immer stärkeres Verlangen nach Schönheit, nach Festen, Lustbarkeiten, neuen Kulturen aus Mangel, aus Entbehrung, aus Melancholie, aus Schmerz erwachsen ist?" <sup>4</sup>

És optimizmusuk?

"...könnte nicht gerade dieser Sokratismus ein Zeichen des Niedergangs, der Ermüdung, Erkrankung, der anarchisch sich lösenden Instinkte sein?

... und die 'griechische Heiterkeit' des späteren Griechentums nur eine Abendröte?" <sup>5</sup>

A rokonság Schopenhauer pesszimizmusával vitathatatlan:

"Was allem Tragischen den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehen der Erkenntnisse, dass die Welt, das Leben kein rechtes Genügen geben könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei; darin besteht der tragische Geist - er leitet demnach zur Resignation hin." <sup>6</sup>

Nietzsche-nél ez a pesszimizmus heroikus. A "Der Wille zur Macht" című művében megpróbálja áthidalni ezt. A "dionysisch" szót is újra fogalmazza, átértékeli:

"Mit dem Wort 'dionysisch' ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens ...; ein verrücktés Jasagen zum Gesamtcharakter des Lebens... der ewige Wille zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Wiederkehr; das Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens." <sup>7</sup>

Nietzsche harca, hogy legyőzze az európai nihilizmust, új eszményeket adjon, új embertípust / Übermensch / állítson példaképül, kora moráljának kritikáján, ellentmondásainak feltárásán keresztül vezet. Ugy látja, hogy az ember Kopernikus óta a centrumból ismeretlen távolságok felé rohan. A nihilizmus okát az értelmi kategóriákban való hitben látja:

"Resultat: Der Glaube an die Vernunftkategorien ist die Ursache des Nihilismus." <sup>8</sup>

Nem irrationalizmus ez a szó legszorosabb értelmében?

Az irrationalista filozófiai irányzat óriásai kétségtelenül Schopenhauer és Nietzsche, hatásuk a századforduló értelmiségére és polgárságára igen jelentős. Szükségesnek tartjuk azonban, hogy mellettük még az irrationalizmus más fontosabb filozófusaival is röviden foglalkozzunk.

Schopenhauer és Nietzsche hatásával egyidőben Henri Bergson filozófiája is befolyást gyakorolt a korszellemre. Első műve, az "Idő és szabadság" 1889-ben jelent meg. Ugynevezett intuicionista filozófiájának ismeretelméletében az intuív megismerést elébe helyezi a tapasztalati meg-

ismerésnek. Szemére veti a tudományoknak, hogy csak a jelenségek vizsgálatával foglalkoznak, anélkül, hogy azokat minőségileg túllépnék.

A megismerés így bizonyos formák, törvények, szimbolumok rendszerében merevedik meg.

Bergson filozófiájában mindezen kategóriák helyébe az intuición lép.

Életfilozófiájának alapja az "elan vital", az életerő, mely egyben minden determinizmus tagadását is jelenti.

Bergson nem veszi figyelembe, hogy az intuición pszichológiai kategória, nem jelent mást, mint egy addig részben tudattalanul lefolyt gondolatfolyamatnak hirtelen tudatossá válása. Tehát az intuición csak a gondolkodás kiegészítője lehet, magát a gondolkodást nem helyettesítheti.

Dilthey életfilozófiájának lényege, hogy a megismerés végső alapja a világ megélése. A megismerés alapvető feltételei az életben vannak, s a gondolkodás nem nyulhat mögéjük.

Ez utóbbi mutatja meg világosan Dilthey filozófiájának irrationalizmusát. Bár Dilthey-nél az élmény képes ráatalálni az objektív valóságra, de ez magától értetődően nem jelentheti az objektív valóság egészének megismerési lehetőségét. Dilthey életfilozófiájában az élet egyenlő az élménnyel.

Az itt megemlített irrationalista filozófusok kétségtelenül erős hatást gyakoroltak Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal élet- és művészet-szemléletére. A hatás gyakran közvetett, olykor erős közvetítő egyéniségeken keresztül jut érvényre, pl. Schopenhauer - Wagner - Richard Strauss, más esetekben viszont közvetlen módon hat, pl. Richard Strauss "Also sprach Zarathustra" című szimfonikus költeménye.

Schopenhauer, Wagner és Nietzsche.

Wagner 1854 őszén olvasta első alkalommal Schopenhauer főművét, a "Welt als Wille und Vorstellung"-ot. A mű döntő hatással volt Wagner világnézetére; röviddel a mű elolvasása után felhagyott Feuerbach tanulmányozásával.

Wagner elküldte Schopenhauernek a "Ring" tetralógia már kész és megzenésítés előtt álló szövegkönyvét / Schopenhauer ekkor már ismerte Wagner zenéjét /. Wagner rajongását azonban nem viszonzta, a maga részéről továbbra is megmaradt Mozart és Rossini zenéjénél; Wagner-ban inkább költői génuszt lát. Az igen hiu zeneszerző érdekes módon mindezek ellenére mégis élete végéig hű maradt Schopenhauer-hez, kinek pesszimizmusa és rezignációja ettől kezdve Wagner egész életművét végigkíséri.

Az első döntő hatás Wagner világnézetében már rögtön a "Ring" tetralógia megváltoztatásánál észrevehető. A tetralógia utolsó darabja, - eredetileg "Siegfrieds Tod" - "Götterdämmerung"-ra változik meg, a mű súlypontja Siegfried-ről Wotan-ra helyeződik át. A tetralógia valódi hőse Wotan lesz, a zenedráma koncepciója fő szálaival az istenek bukásának irányában építkezik. Ennek egyik legfontosabb bizonyítéka Siegfried és Wotan találkozásának jelenete a "Siegfried"-ben. Wotan vándornak öltözve megpróbálja Siegfried-et utjában feltartóztatni, Siegfried azonban kettétöri Wotan lándzsáját. Ez a motívum hiányzik az első, 1848-ban keletkezett vázlatból. A germán mitológiában is éppen Wagner koncepciójának az ellenkezőjéről van szó; a vándornak öltözött Wotan tanácsot, utahigazítást ad Siegfriednek.

A "Ring" tetralógia Wagner világszemléletének allegóriája. A főszerep-

lővé vált Wotan-nal kapcsolatban ő maga világítja meg ezt egyik, 1854 január 25-én August Röckel-hez írott levelében:

"Es ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist."

Wagner pesszimizmusa a korszellemből adódik. A kor intellektueljei számára az ipari forradalom meggyorsulásával mindinkább tudatosá válik az elidegenedés - mely a kapitalizmusban mindinkább általános, mindent átfogó kategória jellegét kezdi magára öltetni - a rousseaui "Naturmensch" ideáljától való eltávolodás. Az intellektualis rétegek rezignációja, mely természetesen a polgárság felsőbb rétegeit is érintette, nyilatkozik meg művészi formában Wagner zenedrámaiban. A "Ring a teljes pesszimizmus győzelme. Nemcsak az istenek, de Siegfried, az új embertípus képviselője is elbukik. A világhatalmat jelentő gyűrű visszajuttatása a Rajna lányainak, az őszállapothoz való visszatérést jelenti. / Wagner szinpadai instrukciója, mely szerint a Gibichungok nemzetsége életben marad és tanuja az istenek bukásának, a Wagner unokák modern rendezéseiből kimaradt; a szinpad a tetralógia befejezésekor egy kihalt, kiégett bolygó képét veszi fel. Véleményünk szerint helyes ez a felfogás, szemléletesen fejezi ki a mű alapkonceptióját. /

Míg Wagner számára a döntő élmény Schopenhauer volt, a fiatal Nietzsche számára Wagner jelenti ugyanezt. Nietzsche mint lelkes Wagneriánus indul, első főműve, a "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" szenvedélyes védőbeszéd Wagner mellett. Az 1871-ben írt előszóban ezeket olvashatjuk:

"Diesen Ernsthaften diene zur Belehrung, dass ich von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit



dieses Lebens, im Sinne des Mannes überzeugt bin, dem ich hier, als meinem erhabenen Vorkämpfer auf dieser Bahn, diese Schrift gewidmet haben will."

Nietzsche később a "Der Wille zur Macht"-ban mind Wagnert mind Schopenhauert megtagadja.

Az ellentét Wagner és Nietzsche között hosszú éveken át érlelődött a mélyben és végül egy újságcikk miatt robbant ki, amelyben Wagner névtelenül, de mindenki által felismerhetően támadta Nietzsche-t. A döntő - belső - szakítás azonban már korábban megtörtént; a "Ring" ősbemutatóján. Nietzsche csalódott Bayreuth-ban és a "Gesamtkunst"-ban, - tehát Wagner-ban. Csak az, amit Nietzsche Schopenhauer-től vett át, a hit egy germán hellenizmus megszületésében, egy német újjaszületésben, ez kötötte őket össze bizonyos ideig.

Wagner hatása Richard Strauss-ra.

Wagner hatását Richard Strauss-ra szinte már a komponista születésétől nyomon követhetjük; jóllehet ez a hatás kezdetben inkább negatív, mint pozitív volt. Richard Strauss szülővárosa München / 1864 június 11 /, több fontos Wagner opera bemutatójának városa. Születésének évében hívja meg II. Lajos bajor király Wagner-t, aki rögtön egy "Festspielhaus" tervét vizsgálja fel előtte. 1865 a "Trisan und Isolde", 1868 a "Die Meistersinger von Nürnberg" München-i ősbemutatójának éve.

Richard Strauss apja a bajor királyi zenekar első vadászskürtöse és maga Wagner is elismeri kitűnő képességeit / gondoljunk a "Tristan und Isolde" és a "Tannhäuser" vadászskürt szólamaira! /. Az öreg Franz Strauss azonban egyáltalán nem lelkesedik a késői Wagner-ért, eszményképei a bécsi klaszikusok - Mozart, Haydn, Beethoven. Fiót tizenhat éves koráig csak klasszikus zenén neveli, Wagner-ral csakis ezután, fokozatosan ismerkedik meg. A "Siegfried"-et első hallásra / 1879, 11 éves korában / borzalmasnak találja, több évnek kell eltelnie, míg végül a "Tristan und Isolde"-ban felfedezi Wagner-t.

A Meiningen-ben eltöltött hónapok lehetőséget adnak Richard Strauss-nak, hogy megismerje és megértse a wagneri zenét. Itt 1885 októberében kap karmesteri állást, megismerkedik Hans von Bülow-val. Az ő és Alexander Ritter kitűnő Wagner interpretációi fordították Richard Strauss érdeklődését a "Tristan und Isolde" komponistájára. Különösen Ritter az, aki a fiatal Richard Strauss-nak Wagner és Liszt művészetét értelmezi, és aki a schopenhaueri gondolatvilágba is bevezeti. 1886 nyaran ellátogat Bayreuth-ba is, ahol a "Tristan und Isolde"-t és a "Parsifal"-t hall-

gatja meg. 1886 augusztusában a Müncheneri Opera karmestere lesz, ahol Wagner egy fiatalkori operájának, a "Die Feen"-nek bemutatóját készíti elő. Az intendáns azonban a premier előadást az utolsó pillanatban - éppen "Bülow-féle" dirigálási módja miatt - egy másik karmesternek adja. Ennek alapján tehát Richard Strauss-t 1886-ban nagyjából már "wagneriánus"-nak tekinthetjük, - legalábbis Bülow-tól tanult vezénylési módját illetően.

A közvetlen Wagner hatást azonban elsősorban Richard Strauss első operáján, a "Guntram"-on figyelhetjük meg. Az opera librettistája ő maga; a versek, mint Wagner-nál, Stabreim-ek.

A "Guntram" fontos állomása Richard Strauss zenei fejlődésének. A már elismert szimfonikus komponista most az operaszínpadon is megjelenik és az út, melyen Richard Strauss halad, a Wagneri "Erlösungsdrama"-ból indul és a Wagner utáni ugynevezett "Literaturoper" felé tart. Az 1893-ban írt és 1894 május 10-én Weimarban bemutatott operának egy, a bécsi "Neue Freie Presse"-ben megjelent történelmi tanulmány szolgált forrásul, mely a középkori Ausztriában alapított és magát "Streiter der Liebe"-nek nevezett titokzatos Minnesänger rendről ad hírt. Céljuk, harc a szeretetért és a művészet romlása ellen. Tehát, mint láthatjuk, ismét a Wagner "Tannhäuser"-jéből már jólismert Minnesänger korban vagyunk. A hasonlóság azonban még tovább megy. A második felvonásban, a zsarnok herceg kastélyában a Minnesänger-ek dicsőítő dalai után Guntram a szabadság dicséretébe kezd, melynek következtében természetesen konfliktusba kerül a Tyranus-sal és udvarával. Guntram-ot társai kiszabadítják, ő azonban nem csatlakozik hozzájuk, sőt szerelmét is elhagyja.

Guntram szakítása a szövetséggel / Guntram és Friedhold jelenete / heves

ellenállást váltott ki Alexander Ritter és a Wagner család körében.

"Ritter, der mich teilnahmsvoll aufmunterte, wandte sich leider von 'Guntram' ab, als ich den dritten Akt nach meinem Kopf gestaltete und statt Guntram, wie Richter wollte, vor das Gericht des 'Bundes' zurückschicken, ihn sein eigener Richter sein liess, was Ritters Weltanschauung widersprach." <sup>9</sup>

Ez a megoldás valóban nyílt oppozíció a "Parsifal"-lal szemben; Guntram individuális lázadása több, mint a schopenhaueri és wagneri rezignáció; a késői Nietzsche hangja szólal meg itt egy pillanatra.

Mindezek ellenére még a következő Strauss operát is nyugodtan párhuzamba állíthatjuk a "Die Meistersinger von Nürnberg"-el. A "Feuersnot" librettojának forrásául - melyet Ernst von Wolzogen írt - egy régi német-alföldi monda szolgált. Bár a betűrimek még erősen uralják a szövegkönyvet, az opera stílusára mégis a Wagner-től való fokozódó eltávolodás a jellemző. Érlelődni kezd a két nagy "dekadens" opera, a "Salome" és az "Elektra".

Átmenet a romantikus zenéből a modern zenébe.

A romantikus zenéből a modern zenébe való átmenet megtárgyalása elengedhetetlen, mivel az "Elektra" komponistáját, Richard Strauss-t bele kell helyeznünk környezetébe, vagyis a kor zenei életébe.

A modern zenébe való átmenet sajátos folyamat volt. Az átmeneti időszak komponistái még mélyen a romantikában gyökereznek, jóllehet már olyan stílusjegyekkel is rendelkeznek, melyek később, a modern zenében nem csak hétköznapiak számítanak, hanem elavultnak is. Többnyire későromantikusoknak nevezik őket / pl. Gustav Mahler, Richard Strauss stb./ Richard Strauss 1908-ban komponált "Elektra"-ja a zene fejlődésének egyik legfontosabb állomása, az átmeneti időszak operáinak legjelentősebbjei közé tartozik. Richard Strauss ebben az időben még példaképe a fiatal komponista generációnak, zenéje megdöbbentően modern, nagy vihart kelt fel mind a kritikusok, mind a közönség körében. Néhány év múlva azonban a modern zene tulrohan rajta, egyes csodálói, fiatal komponisták - pl. a párizsi hatok - ellene is fordulnak. Ami zenéjében forradalmi újítás volt, a modern komponisták számára mindennapi követelménnyé válik.

Népszerűsége természetesen nem csökken, sőt egészen haláláig állandó jelleggel nő és kitűnő művek kerülnek ki keze alól; a modern zene azonban más utat jár.

Életének egyik legérdekesebb és legfontosabb szakasza mindenesetre a "Salome" és az "Elektra" komponálásának időszaka.

A romantikától való elszakadás a zenében még a romantikus korszakban kezdődik. A csucs: Wagner "Tristan und Isolde"-ja. A trisztáni kromati-

kában azonban már a dur-moll rendszer labilissá válását figyelhetjük meg. A kromatika természetesen még nem atonalitás - mely a modern zene egyik fő jellegzetessége - hanem csak állandó modalíció, mely mindég új hangnemekhez vezet. Bár a "Tristan und Isolde" még kétségtelenül romantikus mű, az utána következő romantikus alkotásokban egyre sűrűbben lépnek fel olyan stílusjegyek, melyek mind a modern zene felé vezető utat egyengetik / pl. politonalitás, ametrikus törekvések stb. /. A modern zene lényege éppen a romantikával való tökéletes szakításban mutatkozik meg és ez szükséges is, mivel a modern zene egy új életérzés zenei kifejezője. Stravinszkij neoklasszicizmusa például t. dt. szembes-állítás a romantikával, természetesen sokkal több is ennél.

Mivel Richard Strauss sokkal mélyebben gyökerezik a romantikában mint a modern zenében és az "Elektra" keletkezése is életének korai szakaszára, évekkal a modern zene "győzelme" elé esik, fölösleges lenne e disszertáció keretei között a modern zenével behatóbban foglalkozni.

Schopenhauer és Nietzsche közvetlen és közvetett hatásának kimutatása nélkülözhetetlen volt a későbbiekben következő elemzés szempontjából.

A mélylélektan és Freud hatása a századforduló korszakára.

A mélylélektan megjelölés tulajdonképpen több irányzatot rejt magában, melyek részben szemben is állnak egymással és melyek közül legjelentősebb a pszichoanalitikus iskola, az individual pszichologia és az ugynevezett komplex-pszichologia. A közös vonások, melyek összekötik őket, három pontban foglalhatók össze:

- 1./ Valamennyiük közös ösztönzője a freudizmus.
- 2./ A tudatműködés megértésének kulcsát a tudatalatti régiókban keresik.
- 3./ Azon igyekeznek, hogy a magatartásban és az érzetekben fellépő, konfliktusokat okozó beállítottságokat leküzdjék.

A mi szempontunkból elegendő, ha csak Freud és részben J. Breuer munkásságával foglalkozunk behatóbban, mivel a mélylélektan többi nagyjai tulajdonképpen a freudizmusból nőttek ki, "önállóvá válásuk", azaz saját teóriáik részletes kidolgozása későbbre esik, mint Hugo von Hofmannsthal "Elektra"-jának megírása.

Alfred Adler / 1870-1937 / bécsi orvos 1911-ben szakad el Freud-tól és alkotja meg ugynevezett individualpszichológiáját, melynek alapjává az ember hatalmi és érvényesülési törekvéseit teszi meg. / Vitathatatlannak látszik Nietzsche főművének, a "Wille zur Macht"-nak hatása./ Carl Gustav Jung svájci pszichológus 1914-ben teszi meg ugyanezt a lépést a freudi libido fogalom továbbfejlesztésével, melyet általános életerové tesz meg és amely hasonló funkciót tölt be teóriájában, mint Henri Bergson filozófiájában az "élan vital".

A századforduló szellemi életére természetesen más pszichológiai irány-

zatok is hatottak, - elegendő na csak Pavlov nevét említjük - munkánkban azonban csakis azokkal az irányzatokkal kívánunk foglalkozni, melyek a legdöntőbb hatást jelentették a századforduló polgárságára és polgári értelmiségére.

Sigmund Freud / 1856 - 1939 / a kilencvenes évek elején még szorosan együttműködött Josef Breuer / 1842 -1925 / bécsi orvossal. Legfontosabb közös munkájuk, a "Studien über Hysterie" megjelenése után / 1895 / azonban elválnak utjaik. Együttműködésük azon bukott el, hogy Breuer nem volt hajlandó elismerni Freud tételét, mely szerint a neurozisos keletkezésében a szexualitásnak rendkívüli jelentősége van. Freud egyik, nem sokkal a szakítás után keletkezett tanulmányában a következőket írja:

"Durch eingehende Untersuchungen bin ich in den letzten Jahren zur Erkenntnis gelangt, dass Momente aus dem Sexualleben die nächsten und praktisch bedeutsamsten Ursachen eines jeden Falles von neurastischer Erkrankung darstellen." 10

A freudizmus alaptételei lényegükben már Freud első tanulmányaiban és az ezeket követő nagyjelentőségű könyvében, a "Traumdeutung"-ban / 1900 / megtalálhatók. Hugo von Hofmannsthal "Elektra" című drámája 1905-ban jelent meg. Nyugodtan feltételezhetjük tehát, hogy a Bécsben élő és igen közismert Freud a vele egy városban működő nagyműveltségű költő, Hugo von Hofmannsthal előtt is jól ismert volt. Freud hatása a századforduló polgárságára és értelmiségére igen erős volt, tanai jelentős szerepet töltenek be a századforduló korhangulatában. Hugo von Hofmannsthal "Elektra"-jában is a közvetlen hatás több bizonyítékát találhatjuk, melyekre az opera szövegekönyvének részletes elemzésénél fogunk rátérni.



E fejezet célja: a freudizmus ismertetése, alapvető tételeinek bemutatása és megtárgyalása.

### Az elfojtáselmélet.

A neurotikus betegségeket gyógyítva Freud először kizárólag Breuer ugynevezett kathartikus módszerével dolgozott, melynek lényege az volt, hogy a beteg hipnotikus állapotba jutva újra átélte azokat az érzelme- ket, melyek az orvos szerint a betegséghez vezettek. A katharzis lényege tehát: a neurotikus tüneteket tartalmazó "pszichikus energia" leve- zetése. Freudnak később kételyei támadtak azt illetően, hogy a hipnózis valóban alkalmas eszköze-e a katharzisnak. Rövidesen rájött, hogy hip- nózis nélkül, a beteg célszerű kikérdezésével is el lehet érni, hogy a látszólag elfelejtett élmények napvilágra jöjjenek. Freud meglepő fel- fedezése tulajdonképpen ekkor következett be; a látszólag elfelejtett élmények mindég ijesztőek, szégyenletesek vagy legalábbis kellemetlenek voltak az illető beteg számára. Tehát tulajdonképpen nem is elfelejtés- ről, hanem elfojtásról volt szó, a beteg számára kellemetlen impulzus nem maradhatott meg a tudatban:

"Bei den von mir analysierten Patienten hatte nämlich psychische Ge- sundheit bis zu dem Moment bestanden, in dem ein Fall von Unver- träglichkeit in ihrem Vorstellungsleben vorfiel, d.h. bis ein Er- lebnis, eine Vorstellung, Empfindung an ihr Ich herantrat, welches einen so peinlichen Affekt erweckte, dass die Person beschloss, daran zu vergessen, weil sie sich nicht die Kraft zutraute, den Widerspruch dieser unverträglichen Vorstellung mit ihrem Ich durch Denkarbeit zu lösen." 11

A neuroziban, Freud szerint, a kellemetlen impulzus pszichikus energia-

töltése nem nyer levezetést, hanem továbbra is nyugtalanítja a tudatot:

"Ich weiss nur, dass ein solches 'Vergessen' den von mir analysierten Patienten nicht gelungen ist, sondern zu verschiedenen pathologischen Reaktionen geführt hat, die entweder eine Hysterie, oder eine Zwangsvorstellung, oder eine halluzinatorische Psychose erzeugten." <sup>12</sup>

Tehát az elfojtott impulzusok kerülő úton mégis érvényre jutnak és mint láttuk, neurozishoz vezetnek. Az elfojtáselmélet felfedezése egyben a pszichoanalízis módszerének tökéletesítését is jelentette.

#### Az elfojtott impulzusok tudatba való visszahozásának módszerei.

Az 1896-tól 1902-ig terjedő időszakot Freud a pszichoanalízis elméletének és módszerének tökéletes kidolgozására fordította. Az egyik fő probléma az elfojtott impulzus felidézésével szemben fennálló ellenállás leküzdése volt. Freud a beteg ellenállásának leküzdésére három módszert tartott megfelelőnek:

- 1./ A szabad asszociáció módszere, melyben a betegnek mindent, ami eszébe jut, anélkül, hogy bármilyen lényegtelen momentumot is kihagyna, közölnie kell orvosával.
- 2./ Az álomfejtés. Az álmok, Freud szerint, mindég elfojtott vagy tudatalatti vágyakat fejeznek ki.

"Allem, was die Analyse der Unlustträume zu Tage gefördert hat, tragen wir aber Rechnung, wenn wir unsere Formel, die das Wesen des Traumes ausdrücken soll, in folgender Art verändern: Der Traum ist die /verkleidete/ Erfüllung eines /unterdrückten, verdrängten/ Wunsches." <sup>13</sup>

- 3./ Az indulatáttétel, melyben az analitikus és a beteg között bizalmas viszony alakul ki és amelyben a beteg teljesen megmutatja énjét.

Érzelmi kapcsolat alakul ki közöttük, amelyben a páciens rekonstruálja egy korábbi helyzetben átélt érzelmeit, melynek emlékei elfojtásban vannak és melyeket ily módon a pszichoanalitikusra visz át.

Freud elfojtáselméletét a neurozisos határain is tulviszi. Azt állítja, hogy mind a neurotikus mind a normális lelki jelenségek kulcsa az elfojtás. Ennek szemléltetésére íródott 1904-ben megjelent könyve, a "Zur Psychologie des Alltagslebens", melyben az elfojtott impulzusok kerülő uton való tudatbajutásának / elszólások, elirások, téves cselekedetek stb. / számtalan példáját adja.

#### A lélek szerkezete.

A lélek szerkezetének sémáját Freud "Traumdeutung" című művének "Psychologie der Traumvorgänge" című fejezetében állítja fel, melyhez a következőket fűzi:

"Wir wollen ganz beiseite lassen, dass der seelische Apparat, um den es sich hier handelt, uns auch als anatomisches Präparat bekannt ist, und wollen der Versuchung sorgfältig aus dem Wege gehen, die psychischen Lokalität etwa anatomisch zu bestimmen. Wir bleiben auf psychologischen Boden und gedenken, nur der Aufforderung zu folgen, dass wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat und dgl." 14

A lélek szerkezetének legfontosabb részei Freud szerint: a tudatalatti, a tudatelöttes és a tudat. A legnagyobb jelentőséggel a tudatalatti rendelkezik:

"Das Unbewusste muss nach dem Ausdrücke von Lipps als allgemeine Basis

des psychischen Lebens angenommen werden. Das Unbewusste ist der grössere Kreis, der den Kleineren des Bewussten in sich einschliesst; alles Bewusste hat eine unbewusste Vorstufe, während das Unbewusste auf dieser Stufe stehen bleiben und doch vollen Wert einer psychischen Leistung beanspruchen kann. Das Unbewusste ist das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Aussenwelt, und uns durch die Daten des Bewusstseins ebenso unvollständig gegeben, wie die Aussenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane." <sup>15</sup>

▲ tudatelőttés szerepéről így ír Freud:

"Das letzte der Systeme am motorischen Ende heissen wir das Vorbewusste, um anzudeuten, dass die Erregungsvorgänge in demselben ohne weitere Aufhaltung zum Bewusstsein gelangen können, falls noch gewisse Bedingungen erfüllt sind, z.B. die Erreichung einer gewissen Intensität, eine gewisse Verteilung jener Funktionen, die man Aufmerksamkeit zu nennen hat und dergleichen." <sup>16</sup>

A tudat Freud elméletében nem játszik különös szerepet, amit jól láthattunk a tudatalattiról elmondottakban is. A meghatározó a tudatalatti, pszichoanalízison keresztül felkutatható titokzatos mozgató.

Freud életének második szakaszában többnyire elfojtáselméletének tökéletesítésén dolgozott. Kiszélesített rendszerét metapszichikának nevezte, melyben a tudatelőttés fölöttés Én-né / Über-Ich / változott, és a tudat által felépített eszményt, valamint a cenzor szerepét tölti be, a tudatalatti pedig "Es" megjelölést kapott. Felállítja dualisztikus ösztöntanát, amelyben a "Libido" mint végső fokon élet- és ennek ellentéte, a halál-ösztön viaskodik egymással. A civilizáció ára a neurózis, mivel az erősen

szexuális motivációju élet- és halál-ösztön tökéletes beteljesülését  
tiltó előírások elkerülhetetlenül elfojtásokhoz vezetnek. Többé-kevésbé  
tehát minden ember neurótikus.

Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss és a Szecesszió.

Igen gyakran találkozunk azzal a véleménnyel, mely szerint mind Hugo von Hofmannsthal mind Richard Strauss jellegzetesen szecessziós művészek. Műveiket olvasva illetve hallgatva sok esetben érezzük is, hogy a megállapítás helyes lehet; bebizonyítani ezt azonban sokkal nehezebb feladat. Azért is nehéz, mert mielőtt bizonyítanánk, magát a szecessziót is meg kell határoznunk, mely bár többek szerint éppolyan általános stílus mint például az impresszionizmus vagy akár a barokk, stílusjegyeit azonban, - melyeknek az irodalomra és a zenére is egyaránt érvényesnek kell lenniük - az említett területeken nem könnyű felfedezni.

A probléma rögtön ott kezdődik, hogy maga a szó - szecesszió - elkülönülést, elszakadást jelent. Az irányzat indulásakor / Müncheni szecesszió, 1892 / a képzőművészetekben ez a meghatározás tökéletesen is illett azokra a művészekre, akik elszakadtak az akadémizmustól, szembehelyezkedtek a historizmussal, eklekticizmussal. Az irodalom és a zene területén azonban már mind kevésbé lesz jellemző ez a mozzanat, vagyis az elkülönülés az előző, illetve vele egyidőben meglévő stílusoktól, - sőt a szecesszió kifejezés itt mindinkább gyűjtőfogalom jellegűvé kezd válni. Az írók és komponisták nem tömörülnek a képzőművészekhez hasonlóan szecessziókba, ahol egyetemes, minden területet átfogó szecesszionista stílust akarnak létrehozni, legfeljebb a képzőművészek által alakított szecessziók körül található, ezek törekvéseit, mint képzőművészeti törekvéseket támogatják és propagálják. A kor költői és zeneszerzői csoportosulásai / pl. Georgekreis / egyáltalán nem a szecesszió stílusának jegyében működnek, a müncheni vagy berlini szecesszió legfeljebb mint

példakép áll előttük.

Hugo von Hofmannsthal költészete igen mélyen gyökerezik mind az impresszionizmusban mind a szimbolizmusban. A különféle méltatásokban általában többször is találkozunk az impresszionista vagy szimbolista meghatározással, mint a szecesszionista jelzővel. Richard Strauss esetében pedig a stíluskeveredések, archaizálások két zenei korszak fordulópontján / romantika és a modern zene / minden mást inkább bizonyíthatnak, mint elkülönülést, elszakadást, - tehát szecessziót a szó eredeti értelmében. Bár a zene történetében is megkülönböztetünk különböző stílusokat / barokk, romantika, impresszionizmus stb. /, ezek azonban nem mindég állíthatók pontos párhuzamba az irodalmi, képzőművészeti stílusokkal. Nagyon helyesen állapítja meg Guido Adler "Handbuch der Musikgeschichte" című művében:

"Der festgefügte Organismus der Tonkunst leistet länger Widerstand. Der Grund liegt auch darin, weil Musik ohne Impression, ohne Symbolik überhaupt nicht denkbar ist und schon gar der jüngsten Bewegung des 'Expressionismus' das wichtigste Evolutionsmoment ihrer ganzen Entwicklung, den 'Ausdruck' und seine Vervollkommung gegenüberstellen kann." 17

Tehát mint látjuk, szecesszió - mint elkülönülés - a zenében szinte lehetetlennek látszik.

Felmerül a kérdés, egyáltalán beszélhetünk-e szecesszióról az irodalom és a zene területén, nem lenne-e helyesebb rugalmasan visszavonulni a képzőművészet védőszárnyai alá, ahol kétségtelenül, egyértelműen és a szó eredeti jelentésének értelmében nyugodtan beszélhetünk szecesszióról. Mindenesetre ez lenne a legkényelmesebb megoldás, de legalább olyan

helytelen is, mint kategorikusan kijelenteni, hogy az irodalomban és a zenében ezek és ezek tartoznak a szecesszió irányzatához és nem megindokolni, hogy miért.

Dehát mi a szecesszió, mint általános művészeti irányzat? Halász Gábor irodalomtörténész és kritikus / 1901-1945 / "Vázlat a szecesszióról" / 1939 / című tanulmányában ezeket írja:

"Tulajdonságaiban, de társadalmi háttérében és külső alakulásában is a szecesszió mélységesen rokon a rokokóval. Mindegyik a diszítés, a belső kiképzés, a kis művészetek stilusa. Mindegyiket egy tulfinomult és haldokló korszak hozta létre, az arisztokratikus, illetőleg a nagypolgári ancien régime. Ahogy az elsőt a nagy forradalom, úgy zárta le a másik gondtalan, nagyvonalu életét a világháboru." <sup>18</sup>

Ugy érezzük, hogy a párhuzam rokokó és szecesszió, arisztokratikus és nagypolgári ancien régime között igen figyelemreméltó; és hogy érezzük is ennek a nagypolgári ancien régime-nek a hangulatát, idézni kívánjuk Hugo von Hofmannsthal-t, ki következőképpen jellemzi a szecesszionistának tartott Swinburn angol költőt:

"Die Luft ihres Lebens ist die Atmosphäre eines künstlich verdunkelten Zimmers, dessen weiche Dämmerung von den verlebenden Schwingungen Chopinscher Musik und den Reflexen patinierter Bronzen, alter Samte und nachgedunkelter Bilder erfüllt ist." <sup>19</sup>

A szecesszió társadalmi bázisa a polgárság és a polgári értelmiség volt. Ez az egyik legfontosabb tényező az egyes stiláris jegyeken messze túlmenő, a különböző művészi alkotói területek közötti valódi összekötő kapocs. E társadalmi osztály és réteg életérzése a tárgyalt korszakban legtisztábban a szecesszióban mutatkozik meg és a századforduló kor-



szelleme is a szecesszióban kapja meg legjellegzetesebb formáját.

Mindezek után nézzük meg közelebbről is a szecesszió legfontosabb stílusjegyeit.

Az első és legszembetűnőbb stílusjegy a stilizálás. A problémát a számkra legszerencsésebb példán, Hugo von Hofmannsthal "Elektra" című drámáján vizsgáljuk meg. Hugo von Hofmannsthal "Elektra"-ja egy tudatosan stilizált antik világban játszódik, - ez elsősorban Hofmannsthal 1903-ban, a "Das Theater" című színházi ujságban megjelent "Szenische Vorschriften zu 'Elektra'" című írásából válik világossá:

"Die Bühne. Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle antikisierenden Banalitäten, welcher mehr geeignet sind zu ernüchtern als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit." <sup>20</sup>

...

"Die Kostüme schliessen gleichfalls jedes falsche Antikisieren sowie auch jede ethnographische Tendenz aus." <sup>21</sup>

...

"Orest und der Greis, ...

Ihr Kostüm muss sich, ohne zu sehr zu befremden, von den konventionellen pseudo-antiken entfernen und darf an die Stimmung orientalischer Märchen anklingen, aber in finsternen, wenn auch keineswegs toten Farben." <sup>22</sup>

Tehát látjuk, hogy mind a színpadkép mind a kosztümök leírásánál erősen stilizált antikizálással állunk szemben. Szakítás a tradícióval, a "pseudo-antikitás"-sal, egy lépés az absztrahálás útján, de mégsem oly mértékű eltávolodás a realitástól, mely már a realizmus tagadása lenne.

/ A szinpadkép a palota hátsó udvarát mutatja, ahol a rabszolgák laknak és dolgoznak. / Stilizálásról van szó tehát, a lényegre, vagyis a mű belső lényegére való koncentrálásról. A szinpadí világitás instrukciója is ezt mutatja:

"Diese Beleuchtung ist am stärksten während des Monologs der Elektra, und auf der Mauer, auf der Erde scheinen grosse Flecken von Blut zu glühen." <sup>23</sup>

Figyelemre méltó azonban, hogy a világitásinstrukció mégis mennyire figyelembe veszi a realitást:

"Alles spielt nun bei zunehmender Dunkelheit, die Dauer des Stückes ist genau die Dauer einer langsamen Dämmerung, bis die Vertraute erscheint, um Orest ins Haus zu rufen." <sup>24</sup>

Elmondhatjuk tehát, hogy a stilizálás Hofmannsthal művében a lélektani dráma lényegét, Elektra pszichikai strukturájának szemléletesebbé tételét szolgálja. Ezért nem szabad a szinpadképnek egy konvencionális antik palotát, a jelmezeknek megszokott külsőségeket mutatnia, hanem belső tartalmakat, mint "Enge", "Unentfliehbarkeit", "Abgeschlossenheit" kell kifejeznie.

A festészeti látás szintén jellemző a szecesszióra. Itt valóban szoros kapcsolatot fedezhetünk fel irodalom és festészet között. A fentiek igazolására igen sok példát lehetne felhozni, de ugyanakkor el kell ismernünk, hogy a példák legtöbbször valószínűleg impresszionizmus és szecesszió közötti határeset lenne. De a festészet sem vallotta kárát ennek a kapcsolatnak. Itt elsősorban azokat a modernszellemű folyóiratokat kell megemlítenünk, melyek köré a különböző szecessziók tömörültek / pl. "Studio" 1893 Angliában, "Deutsche Kunst und Dekoration" 1897

Darmstadt, "Var Sacrum" Wien stb. /

Tökéletes az egyetértés a szecesszionista festők és Hugo von Hofmannsthal között is, aki több cikkében méltatta őket, foglalt állást mellettük, mint ezt a következő idézetből is láthatjuk:

"So wird alle Malerei aus zweiter Hand, alles, was der grossen Kunst-krankheit des Jahrhunderts, dem Eklektizismus, verfallen ist, alles, was durch fremde Augen in eine tote stilisierte Welt schaut, zur Seite geschoben, ...<sup>25</sup>

A fenti idézeten keresztül első pillantásra egy igen kényes problémához, az eddig elmondottakkal kapcsolatban látszólagos ellentmondáshoz jutottunk. Hugo von Hofmannsthal-ról azt állítjuk, hogy szecesszionista művész és a szecesszió egyik fő stílusjegyét a stilizálásban látjuk. A fenti idézetben viszont azt olvashattuk, hogy jóllehet Hofmannsthal az eklekticizmust, a "század művészeti betegségét" elutasítja, de ugyanakkor a stilizálást, mint stílusjegyet, hozzákapcsolja.

A stilizálás stílusjegye mindkét irányzatnak, de amíg az eklektikában tartalmi elem - az eklekticizmus a formák vegyítésével akart új tartalomhoz eljutni - , addig a szecesszióban a formai jegyek egyike.

A probléma azért is bonyolult, mert a szecesszió - és ez a képzőművészetekben tökéletesen kimutatható - bizonyos idő múlva maga is eklektikává vált; a műtermekből mindinkább a gyárakba került és végül egészen a kommerszitásig süllyedt. Az irodalomban és a zenében ez a sajátos folyamat magától értetődően nem történhetett meg, - mindenekelőtt az alkotási mód jellegéből fakadóan. Ezekben a művészeti ágakban a társadalmi változások és ezekkel együtt a korszellem megváltozása vezetett a szecesszió elhalásához.

A festészeti látásmód magában rejti a színek kultuszát, a költőnek a színek iránti érzékenységét is. Ez határterület impresszionizmus és szecesszió között és talán egyik oka, hogy Hugo von Hofmannsthal költészetének igen sokszor - különösen verseiben - impresszionista jellege van. A színek és a festőművészet Hugo von Hofmannsthal-ra való rendkívüli hatását mutatja a költő "Die Briefe des Zurückgekehrten" című irásának negyedik levele, melyet "Die Farben"-nak is neveznek. Itt írja le, hogy mély kríziséből hogyan rántotta ki egy Van Gogh kiállítás megtekintése. A dekorativitás iránti hajlam és igény a szecesszionista művészeknél legjellegzetesebben az ornamentikában realizálódott. Ez a stilusjegy is, mint valamennyi, elsősorban a képzőművészeti alkotásokban figyelhető meg /stilizált növényi ornamentika, a vonal dekoratív erejének felhasználása stb./ De a költői nyelvben is megtalálhatjuk a dekorativitás iránti hajlamot / diszitő jelzők, általában erősen választékos nyelv /. A zenében mindez leginkább a hangszerelésben nyilatkozik meg, és elsősorban az erősen kibővített, sajátos Richard Strauss-i hangszerelésre kell gondolnunk.

A neostilusok felelevenedése a szecesszióban szintén egy olyan jelenség, amely rendkívül hasonlónak teszi az eklekticizmushoz. A különbség azonban mégis nagy, mert amíg az eklekticizmusban ezek önállóvá válnak és az egész művészi alkotást uralják, a szecesszióban csak stilizált formában jelennek meg és szerepük csupán a diszitő funkcióra korlátozódik. Richard Strauss zenéjét például elég gyakran emlegetik mint Neobarokk zenét. Kissé nehézkes, erősen diszitett zenei építkezése szolgáltat is bizonyos alapot erre, de ha sorra vennénk operáit és főleg ezek témáira, hangulataira szoritkoznánk, akkor ugyanannyi erővel a neoklasszicizmust vagy a

neoromantikát is kimutathatnánk.

Richard Strauss egyedülálló jelenség a zene történetében, aki mind a romantikus, mind a szecesszionista stílusjegyeket - messze ezek elhalálásától - szinte élete végéig megőrzi, mindinkább szűkülő szigetként alkotva a modern zene tengerében.

Végül szólnunk kell még a morbiditásról is, mely minden kétséget kizáróan ott lebeg a századforduló levegőjében és ezáltal a szecesszióban is elkerülhetetlenül jelen van. Példákat bőven találhatunk szinte valamennyi művészeti ágban / talán csak az építőművészet az, amely egyértelműen kizárja ezt a fogalmat /. Gondoljunk a bécsi Gustav Klimt-re / 1862-1918 / a szecesszió egyik legjellegzetesebb festőjére / pl. "Birósági ítélet" című képe /, Oscar Wilde "Salomé"-jára, Hermann Bahr "Der Roman" című novellájára, vagy Hugo von Hofmannsthal "Die Frau im Fenster", "Das Bergwerk zu Falun" és nem utolsósorban az "Elektra" című műveiben felbukkanó morbid vonulatokra. A morbiditás Richard Strauss műveiben két "dekadens" operájában, a "Salomé"-ban és az "Elektra"-ban jelentkezik. Szecesszióról, mint általános művészeti irányzatról, véleményünk szerint csakis a századforduló korszakával és a polgárság 1900 körüli életérzésével összefüggésben, mely a valódi összekötő kapocs a különböző művészi területek valamint a képzőművészeti szecessziók között volt, beszélhetünk.

Ebben az értelemben a századforduló táján mind Hugo von Hofmannsthal mind Richard Strauss valóban szecesszionista művészek voltak.

Hugo von Hofmannsthal

"Es sind einige herangetreten, meine Biographie schreiben zu dürfen. Ein sehr sonderbares Ansinnen. Es ist zu vermuten, dass sie nicht erfasst haben, um was es sich handelt. Es handelt sich, den Geist der Epoche und den des Individuums zu beschwören und sie beide auseinanderzulösen." 26

A tanulmány koncepciójának értelmében, melyet már az előszóban megbeszéltünk, szükségesnek tartjuk mind Hugo von Hofmannsthal költői pályafutását / az "Elektra"-ig / mind a különböző irodalmi hatásokat, melyek költői fejlődésének ez időszakában érték, részletesen megtárgyalni. Jóllehet Hugo von Hofmannsthal életműve a 19. század osztrák lirájával is szoros összefüggéseket mutat fel, helyét elsősorban mégis a modern európai irodalomban kell keresnünk. Először tehát célszerűnek látszik azon modern irodalmi irányzatokról rövid jellemzést adnunk, melyek közvetlenül vagy közvetve, vagyis a korszellemen keresztül hatottak rá.

Az ugynevezett izmusok megjelenését az európai irodalomban részben erős irodalmi egyéniségek fellépésével, részben társadalmi változásokkal magyarázhatjuk. / Ebben az értelemben beszélünk például polgári irodalomról./

A művészet és a való élet között mindinkább elmélyülő szakadékot már a 19. század elején, a romantikában megfigyelhetjük. A romantikus művész egy saját maga teremtette álom és fantáziavilágba menekül az élet valósága elől. Itt meg kell azonban jegyeznünk, hogy a romantikának számos hulláma és verziója ismert, melyek bizonyos értelemben egymástól megle-

hetősen távol állnak. / Pl. a német misztikusok és a keleteuropai népek forradalmi romantikája. / A valóság előli menekülés tendenciája a romantikus művészek jelentős részénél mégis érvényre jut és ez az út feltartóztathatatlanul az izmusokhoz, a "L'art pour l'art"-hoz vezet, mely az életből a művészetbe való menekülés nyílt bevallása. Hangsúlyozni kívánjuk, hogy ez az út nem mindég könnyen és első pillantásra követhető; gyakran találkozunk olyan romantikus művészekkel is, akik az életről és a világról totális áttekintést kívánnak nyerni és nyújtani. Kitűnő példa erre Richard Wagner "Ring" tetralógiája.

A Franciaországban felbukkanó dekadens-szimbolista költészet első jelentős képviselője Baudelaire / 1821-1867 /, kinek "Les Fleurs du mal" című kötete sorsdöntő jelentőségű az európai költészet fejlődésére. Az első szakaszában dekadens, második szakaszában szimbolista mozgalom törekvése: egyrészt harc a naturalizmus ellen, másrészt sóvárgás a transzcendensre, az emberi lélek eddig nem látott vagy eltitkolt mélységeinek feltárására való igény, egy irracionalista szenzibilitás felkeltése, a művészet autonómiájának kiterjesztése, új értékek felállítása, az egyéniség elvének korlátatlansága. Baudelaire felfedezi a szimbolum tanát, Mallarme már a szimbolum metafizikáját alkotja meg. Élesen elválasztja a nyelv két funkcióját, a "hétköznapit" és a "költőt". A Mallarme keddein kifejtett új esztétika lehetővé teszi, hogy a csoport megszabaduljon a "dekadens" jelzőtől és a sokkal szebben hangzó "szimbolista" elnevezést vegye fel. Nemsokára azonban két csoportra szakadnak és kölcsönösen plágiummal vádolják egymást. Lényegében az irányzat legtöbb képviselőjénél mind dekadens mind szimbolista vonások egyaránt megtalálhatók. A dekadenciában az egyéni hangulatoknak, a meghasonlottságnak jut nagyobb

szerep, a szimbolizmusban több az objektivitás, a szemlélődő állapot. Miszticizmusuk nem vallásos, hanem esztétikai. Wagner-rajongók. 1885-ben már folyóiratot adnak ki "Revue Wagnerienne" címen. Wagner összekötő hiddá válik számukra romantika és szimbolizmus között. Találkozáspontjuk: a művészet nem üres szórakozás, hanem a transzcendens valóság megnyilatkozása. Wagner-ral együtt szükségszerűen behatolt a schopenhaueri filozófia is Franciaországba.

Láthatjuk tehát, hogy az irrationalizmus filozófiája és a szimbolista költészet ezen a folyóson is összefutottak és az 1870-es összeomlás utáni társadalmi légkör kitűnő táptalajnak bizonyul e szellemi törekvések számára. Ami már előtte is csirájában megvolt, erőteljes virágzásnak indul.

Az impresszionizmus szintén a XIX. század terméke. Elsősorban mint festészeti irányzat ismeretes, nevét is Monet "Impression" című festménye után kapta. Az impresszionizmus általános elvei azonban messze túlmutatnak a festészet birodalmán. Megjelenése az irodalomban legalább annyira jelentős ennek fejlődésére, mint a festészetére. Az impresszionizmusban is előtérbe kerül a szubjektivitás, a döntő tényező a művész látásmódja. Az impresszionista művészet tele van mozgással, változással; pillanat és örökkévalóság elengedhetetlen kapcsolatba kerülnek egymással. Cél: a pillanat felemelése az örökkévalóságba. A pillanat viszont futólagos, megragadásához különleges érzékelésre van szükség - és ez szubjektív tényező.

A művészet tárgya itt is az objektív valóság, de az értékelés valósága szubjektív és az impresszionista műalkotásban ez a döntő tényező.

Az impresszionista művész számára nincs ismétlődés, minden pillanat más szépséget mutat és ha nem tudjuk megragadni, örökre elmulasztottuk. Az



impresszionisták számára minden apróság fontosnak tűnik; érzések, hangok, színek kavarnak bennük rendetlen zürzavarban. Mindez tudatosan benne is van az impresszionista stílusban / pl. a keresetten rendszertelen, gyorsütemű felsorolás /. A logikai rend nem lényeges, csak benyomás-komplexumok vannak és ezek jobban érzékeltetik az életet, annak kuszált-ságát, mint a realista művészet a maga logikai szigorával.

Ugy tűnik, az impresszionizmus rokon Dilthey életrilozófiájával. Az impresszionizmusban is a világ megélése a döntő, - minden lényegtelen mozzanatával. De itt is ugyanarról a tévedésről van szó: az élet egyenlő az élménnyel.

Hugo von Hofmannsthal-ra a legfontosabb hatást kétségtelenül a francia szimbolisták és impresszionisták gyakorolták, nevezetesen Baudelaire, Verlaine, Maeterlinck stb. Hatásuk nemcsak lirájában és a lírai drámákban található, hanem a kilencvenes évek esszéiben is, melyek állásfoglalásukban igen közel állnak Mallarmé esztétikájához:

"Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Geschehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als ein Bewegtes vorspiegeln kann. Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber wie die beiden Eimer eines Brunnens." 27

Egy másik jeljegyzés is igen jellemző a témára, melyben a klasszikusokat és a moderneket hasonlítja össze a költő:

" - Stefan George. / Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe, Swinburne/.

Unsere Klassiker waren nur Plastiker des Stils, noch nicht Maler und Musiker.“ 28

Ebből a rövid arorisztikus jeljegyzésből is jól látható, hogy Hugo von Hofmannsthal a költészetben ujjonnan megjelenő elemekre - festészeti látás és a zeneiség - hogyan reagált.

Térjünk át ez idézet után az angol irodalomra, melytől Hugo von Hofmannsthal a legnagyobb ösztönzéseket Dante Gabriel Rosetti-n / 1828-1882 /, Charles Algernon Swinburn-n /1837-1909/ és Oscar Wilde-n /1854-1900/ keresztül kapta.

Rosetti a praeraffaeitákhoz tartozott, kiknek tevékenységi köre eredetileg a festészet területén volt, és akik a XV. század itáliai művészetét tartották példaképüknek. Rosetti, aki festő és költő is volt, költeményeiben megpróbálta kép és szó szoros összeforrasztását.

Hugo von Hofmannsthal egyik 1894-ben írt cikkében így foglalkozik a praeraffaelita festőkkel / és természetesen esztétikájukkal is /:

„...diese von innen heraus notwendige Schönheit, gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, dass sie wie Verleiblichung des Seelischen berührt, diese höchste, veredelte, individuelle Schönheit suchen die englischen Präraffaeliten; ihr Idealismus, so ziemlich das Gegenteil des aus der abstrakten / von der antiken Statue abgeleiteten / Schönheitserkenntnis hervorgehenden klassizistischen Idealismus, der bei uns einmal Winckelmann geneissen hat und jetzt Paul Thumann zu heissen bedauert.“ 29

Hofmannsthal cikkében ezután szembeállítja a winckelmanni klasszicizmust a praeraffaeliták művészetével, mely később - ez a szembeállítás - "Elektra"-jában nyíltan kifejezésre is jut.

Swinburne-nel 1893-ban megjelent esszéjében "Algernan Charles Swinburne" foglalkozik Hofmannsthal:

"Er hat für die Darstellung gewisser innerer Erlebnisse eine solche pénétrance des Tons gefunden, gewissen Stimmungen eine so wunderbare Körperlichkeit, solche Sprache an alle Sinne gegeben, dass er gewissen Menschen einen feineren und reicheren Rausch geschenkt hat als irgendein anderer Dichter." <sup>30</sup>

Rosetti-től és Swinburne-től az angol költészetben egyenes ut vezet Oscar Wilde-hez, kinek 1891-ig valamennyi fontos esztétikai írása megjelent / kivételt képez a csak halála után kiadott "Lectures" és a "De Profundis" /. Wilde az angol művészet megújodási folyamatát "English Renaissance of Art"-nak nevezi. Ideálja a szép és tiszta forma, mely egyuttal ismertetőjele is minden igazi művészetnek és valamennyi műalkotás legfőbb törvénye. Oscar Wilde ezalatt természetesen nem üres formalizmust ért.

Az európai irodalom oldaláról jövő hatások között feltétlenül meg kell említenünk még az olasz d'Annunzio-t is. D'Annunzio Hofmannsthal első korszakára kétségtelenül nagy hatással volt. Három esszé is bizonyítja, -"Gabriel d'Annunzio"/ Frankfurter Zeitung 1893 /, "Gabriel d'Annunzio" / Die Zeit, Wien 1894/ és "Der neue Roman von D'Annunzio - Le Vergini delle Rocce" / Die Zeit 1896 / - hogy Hugo von Hofmannsthal d'Annunzio műveivel behatóan foglalkozott. A kor egyik legmodernabb írójának tartja. Miben áll azonban ez a modernség a fiatal Hofmannsthal szemében?

"Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben.

...

Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Ref-

lexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten, modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmässige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie." 31

Ezek a kijelentések véletlenül sem Hugo von Hofmannsthal d'Annunzio iránti lebecsülését jelentik. Ugyanebben az esszéjében írja a következőket is:

"In den Werken des originellsten Künstlers, den Italien augenblicklich besitzt, des Herrn Gabrielle d'Annunzio, kristallisieren sich diese beiden Tendenzen mit einer merkwürdigen Schärfe und Deutlichkeit; seine Novellen sind psychopatische Protokolle, seine Gedichtbücher sind Schmuckkästchen; in den einen waltet die strenge nüchterne Terminologie wissenschaftlicher Dokumente, in den anderen eine beinahe fieberhafte Farben- und Stimmungstrunkheit." 32

Hofmannsthal a fent említett két tendencia alatt az élet analizálását és az élettől való menekülést érti.

A német irodalom oldaláról jövő, Hofmannsthal-t ért hatásokat két csoportra kívánjuk osztani: a klasszikusok és a modernek.

A klasszikusok között első sorban Goethe és Schiller nevét kell megemlítenünk. Hofmannsthal Goethe-tiszteletéről oly írások tanuskodnak, mint a "Die Briefe des jungen Goethe", "Unterhaltung über den Tasso von Goethe", "Goethes West-Östlicher Diwan", "Goethes Opern und Singspiele".

Schiller-ről 1905-ben két munkája is megjelenik a "Die Zeit"-ben és a "Berliner Tageblatt"-ban, de legszebb megnyilatkozása Schiller-ről talán mégis az alábbi:

"Ich glaube, dass ich zu keiner Zeit meines Lebens vom fünfzehnten Jahr an, den Kontakt mit Schiller und seinen Produkten irgendwann verloren habe." 33

A német irodalom két nagy klasszikusa után E.T.A. Hoffman-ra /1776-1822/ és Hugo von Hofmannsthal életművére való hatására is utalni szeretnénk. Hofmannsthal egyik legjelentősebb lírai drámája, a "Das Bergwerk zu Falun" E.T.A. Hoffman novellája alapján íródott. A mű tárgyalására a későbbiek folyamán még visszatérünk.

A modern német irodalom oldaláról Hugo von Hofmannsthal-ra a legfontosabb hatást a nála hat évvel idősebb német költő, Stefan George /1866-1933/ és köre gyakorolta. A George-kör problémája és a Hugo von Hofmannsthal és Stefan George közötti kapcsolat Hofmannsthal költői fejlődésének legfontosabb mozzanatai közé tartozik. Ha szigorúan vesszük, a George-kör kifejezést csak a későbbi Mester-tanítvány viszonyra alkalmazhatjuk; a kör eleinte a hasonlókorú és egyenjogú költők csoportosulása volt;/"ein Kreis der Meister, nicht um einen Meister"/.

Stefan George 1889-ben érkezett Párizsba, ahol rövidesen bemutatták Mallarmé-nak; később, hazatérése után lefordította Baudelaire "Fleurs du mal"-ját. George megismerkedett Párizsban a szimbolisták tanaival és praxisával is. Az ő 1890-ben megjelent "Hymnen"-jei lettek az új esztétika első megvalósulásai a német költészetben. A "Hymnen" tartalmi közelsége Mallarmé költészetéhez réltreismerhetetlen.

Stefan George Carl August Klein-nel együtt 1892-ben alapította meg a

"Blätter für die Kunst" című folyóiratot, mely 1919-ig jelent meg, jól lehet nem mint a nyilvánosság számára megjelenő folyóirat, hanem csak mint költői fórum a barátok és a hasonló érdeklődésűek számára. Az első évfolyam bevezetője a következőképpen határozta meg a folyóirat célkitűzéseit:

"Sie will die GEISTIGE KUNST auf grund der neuen fühlweise und mache - eine kunst für die kunst - und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer ialschen auffassung der wirklichkeit entsprang, sie kann sich auch nicht beschäftigen mit weltverbesserungen und allbeglückungsträumen in denen man gegenwärtig bei uns den keim zu allem neuen sieht, die ja sehr schön sein mögen aber in ein anderes gebiet gehören als das der dichtung." <sup>54</sup>

Programjuk tehát alapjában véve nem több, mint a francia szimbolisták követelményeinek német változata, jóllehet minden olyan megjelölést mint szimbolizmus vagy dekadencizmus elutasítottak. A művészet náluk is egyenlőértékű lesz a természettel, a világ a műalkotással.

A "Blätter für die Kunst"-ban hasonló esztétikai elfogású külföldi költők is helyet kaptak; már az első évfolyamban megjelennek Mallarmé, Verlaine, Moreas, Swinburne, D'Annunzio stb. versei is.

A George-kör az első években még kereste a különböző művészetek közötti egységet. C.A. Klein Richard Wagner-t, Friedrich Nietzsche-t Arnold Bröcklin-t és Max Klinger-t tartja az új német művészet fő támaszainak.

A "Blätter für die Kunst" első évfolyamának második számában Klein ezirányú törekvéseinek alátámasztására Novalis-t idézi:

"Die Poesie im strengen Sinne scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten zu sein. Sollte der Takt der Figur, der

Ton der Farbe entsprechen?"

Láthatjuk tehát, hogy a "Gesamtkunst" probléma még mindig megtalálható a korszellemben / a "Blätter für die Kunst" második évfolyamától kezdve a folyóirat lapjain rézkarcok, képmellékletek, rajzok is találhatók, majd ének és hangszeres kompozíciók kottaanyaga Karl Hollwachs, Clemens Frankenstein stb. műveiből /.

Később a George-kör tulértékeli a költészetet. A lap VII. évfolyamában /1904/ a német "Kernübel", a zene ellen fordulnak; véleményük szerint az új költészet mindazt tartalmazza, amit a zene nyújthat.

Hugo von Hofmannsthal első írásai álnév / "Loris" / alatt, az "An der schönen blauen Donau" című bécsi folyóiratban jelennek meg. Stefan George hamarosan felismerte Hofmannsthal-ban osztrák "ikertestvérét", első találkozásukra 1891 decemberében egy bécsi kávéházban került sor. Stefan George mindent elkövetett, hogy Hofmannsthal-t megnyerje céljai számára. Felfogásuk a művészetről valóban igen közel áll egymáshoz és mint ezt Hofmannsthal egyik, röviddel halála előtt Walter Brecht irodalomkritikushoz írt levele bizonyítja, mindketten erős érdeklődést is mutattak a modern költők és irodalom iránt.

"Wir kamen dann einige Male zusammen: Die Namen Verlaine, Baudelaire, Swinburne, Rosetti, Shelley wurden dabei in einer gewissen Weise genannt - man fühlte sich als Verbundene; auch der Name d'Annunzio kam schon vor und natürlich Mallarmé."

A szinte már erőszakos közeledés elől Hugo von Hofmannsthal azonban kitért; válasza a "Der Prophet" című költeménye. A kettőjük közötti -slég gyorsan kibontakozó - konfliktus végül majdnem párbajhoz vezetett. 1892 májusában mégis újra találkoznak Bécsben, ahol George egy művészeti

folyóirat, a "Blätter für die Kunst" alapításának tervét vázolja fel Hofmannsthal előtt. Hofmannsthal vállalja a közösséget mint munkatárs; úgy tűnik, sikerül normalizálni a kapcsolatot a két költő között. A levelezés azonban főleg C.A. Klein, a "Blätter für die Kunst" kiadója és Hofmannsthal irányában folytatódott, majd 1906-ban ez is végetért és vele együtt mindennemű kapcsolat Stefan George és Hugo von Hofmannsthal között.

Végül néhány mondatban foglalkoznunk kell Hofmannsthal-nak az osztrák irodalomban elfoglalt helyével is. Ha Hofmannsthal költészetének előzményeit keressük az osztrák irodalomban, egészen Franz Grillparzer-ig / 1791-1872 / kell visszanyulnunk. Grillparzer egyrészt Goethe művészetével érezte magát rokonnak - a weimari klasszika művészetfelfogását hirdette - másrészt viszont az élet és művészet közötti meghasonlottságával már igen közel került a modern irodalomhoz. Sappho-jának el kell ismernie: aki a művészetnek áldozza magát, annak távol kell maradnia az élettől. Hofmannsthal a "Des Meeres und der Liebe Wellen" egyik új kiadásának előszavában méltatja Grillparzer művészetét, majd később, 1903-ban egy Grillparzer előadás jegyzeteiben olvashatjuk a következőket:

"Grillparzer macht sich Musik wie der arme Spielmann: webt das Geheime hinein, sagt sich: in primitiven Akkordfolgen liegt eine mystische Süßigkeit: es gibt das Süße." 35

Mit ért Hugo von Hofmannsthal osztrák hangulat / milieu / alatt és mely írónál érzi ezt, erre egyik 1892-ben keletkezett esszéjében, a "Schloss Kostenitz"-ban találhatunk egy szép megnyilatkozást. Így ír Ferdinand von Saar regényéről:

"Dieses Heimweh nach Jugendlichkeit, diese Sehnsucht nach verlorener



Naivität, die aus Kinderaugen ins Leben schaut, nach Einfachkeit, nach Resignation und nach stillem, leisgleitendem Leben ist eine sehr osterreichische Stimmung, vielleicht die Grundstimmung unserer wirklichen Dichter.

Adalbert Stifter hat sie sehr deutlich gefühlt und ausgesprochen.

Griffparzer hat aus ihr seine rührende Lebensbeschreibung geschrieben und viele traurige Verse." 36

Mivel ez a fejezet Hugo von Hofmannsthal költői fejlődésének csak az "Elektra" megírásáig terjedő szakaszával foglalkozik, nem tartjuk szükségesnek, hogy Hofmannsthal vígjátékaival és az osztrák vígjátékirodalomnak / Raymond, Nestroy stb. / a költőre való hatásával is behatóbban foglalkozzunk.

#### A "Präexistenz".

"Präexistenz, Glorreicher, aber gefährlicher Zustand: ihre Qualitäten: frühe Weisheit Claudio, Andrea - ironisch: junge Witwen." 37

Hofmannsthal úgynevezett praeegzisztencia korszaka a kilencvenes évek elejétől az 1900 körül bekövetkezett kríziséig tart, a nevek illetve személyek mint Claudio, Andrea, a fiatal özvegyek az ebben a korszakában írt lírai drámák főhősei / Claudio - "Der Tor und der Tod", Andrea - "Gestern", a fiatal özvegyek - "Der weisse Fächer" /.

Hugo von Hofmannsthal 1874 február 1-én született Bécsben. Régi osztrák patricius családból származott és a legkedvezőbb körülmények között nőtt fel; úgynevezett csodagyerek volt, koraérett, a szülők egyetlen gyermeke, kitűnő tanuló. Még az érettségi vizsga előtt mint gimnazista, már elismert költő és mivel ebben a korban gimnáziumi tanulók írásainak publikálása

tilos, költeményei álnév alatt - Loris vagy Loris Melikow - jelennek meg. 1891-ben a nivatásos kritikusok is elismerik; a híres bécsi kávéházban, a "Café Griensteidl-ben, a költők és irodalmárok szokásos találkozóhelyén mutatják be a fiatal gimnazistát kortársainak. Stefán George-val is itt találkozott 1891 december 21-én. 1892-től legszebb versei és a "Der Tod des Tizian" című drámatörredéke Stefan George folyóiratában, a "Blätter für die Kunst"-ban jelentek meg. Első költői intencióiról az "Age of innocence - Station der Entwicklung"-ban számol be, melyben gyermekkorára emlékezik vissza:

"Ein Vornang, ein dolchartiges Messer, ein Tuch, sein eigener Körper, die Beweglichkeit seiner Mienen, die Kleider, die man an- und ausziehen kann, Lampenlicht und Halbdunkel und vollständiges Dunkel, das waren ihm die Ereignisse unzähliger Dramen oder eigentlich eines einzigen monatenlangen Mysteriums.

...

Manchmal verlor er den Faden seines Dramas und wurde von dem blossen Beben seiner Stimme durch eine Reihe von Affekten ohne Vorstellungsinhalt willenlos mitgerissen - sinnlose Worte vor sich hinsprechend, die ihn berauschten. - Dieses Vibrieren der Nerven, das er durch bewusste Führung und wahl der worte nie zu erreichen vermochte, hatte für ihn den grossen Reiz des Unverständlichen und brachte ihm die Hochachtung vor unverständlich gewordenen Dingen und den Kultus der Erinnerungen bei." 38

Hofmannsthal költészetének legfontosabb elemei a praeegzisztencia időszakában, az "Elektra" megírásáig tartó periodusában.

Hugo von Hofmannsthal költészetének legfeltűnőbb eleme a praeegzisztencia korában talán a "Lebendigkeit". Nemcsak költeményeiben /Pl. "Vorfrühling" /, de a lírai drámák belső feszultságében is jól érezhető ez a Hofmannsthal stílusára oly jellemző jegy. Hofmannsthal nagy jelentőséget tulajdonított a mozgalmasságnak és ezen keresztül az általunk "Lebendigkeit"-nek nevezett költői elemnek:

"Bewegung, welle ist Leben. Das Festland, die starren Inseln der toten Dinge, welche vor dem Ausschlagen fragender Wellen immer kleiner werden." 39

"Erlebnishaftigkeit" és "Traumhaftigkeit" sokszor járnak együtt Hofmannsthal költészetében. Az élményszerű dolgok ugyanis Hofmannsthal-nál majdnem mindig tartalmaznak valami alomszerűt is. Legtisztábban a "Der Kaiser und die Hexe" című lírai drámában jutnak kifejezésre, de pl. a "Gestern"-ben is megfigyelhető, hogy az előző nap eseményei valami különös álomszerűséggel vannak átítatva. A "Gestern"-ben tulajdonképpen az emlékezések és a töprengés alkotják Andrea sajátos életfelfogását. Hofmannsthal így ír Andrea életfelfogásával kapcsolatban:

"Einige begreifen das Leben aus der Liebe. Andrea aus dem Nachdenken. Ich vielleicht am Traum." 40

Hofmannsthal egy másik lírai drámáját, a "Das Bergwerk zu Falun"-t is egy állandó, sajátos álomszerű ittasság lebegi körüli; Hofmannsthal versei közül a fentiekkel kapcsolatban jó példa az "Ein Traum von

grosser Magie" című költeménye.

"Die Atmosphäre" Hofmannsthal-nál mind a költeményekben, mind a lírai drámákban igen jelentős szerepet játszik. 1895 V. 28-án a következőket írja naplójába:

" - Poesie /Malerei/: mit Worten /Farben/ ausdrücken, was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äussert. Das Leben transportieren. Daher der photographierte Dialog so falsch, wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine." <sup>41</sup>

Tehát az életet hangulatokba, atmoszférába kell transzponálni.

Hofmannsthal költészete a praeegzisztencia szakaszában nem más mint ennek az aspektusnak a megvalósítása. Egy jó példa arra, hogy Hofmannsthal-nál az atmoszféra milyen jelentőséggel bír, "Der Tod des Tizian" című lírai drámája. Az egész darab a nagy festő haláláról szól, de nem a haldokló szobájában játszódik, hanem Tizian villájának teraszán. Később, 1905-ben ezt írja Hofmannsthal:

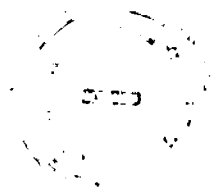
"Der Tod eines Menschen hat um sich seine Atmosphäre, wie der Frühling." <sup>42</sup>

Igen érdekes lenne az egyes Hofmannsthal drámák atmoszféráit behatóbban megvizsgálni, ez azonban messze túlnőne e disszertáció keretein.

A "grosse Lebensaugenblicke" és az "Einsamkeit" költői elemekre a legjobb példa a lírai drámák között kétségtelenül a "Der Tor und der Tod". Claudio / a darab főhőse / alaphelyzete az egyedüllét, megnyilatkozási formája a monológ, mivel társtalan. Az alaptéma valóban az, amit Hugo von Hofmannsthal "Ad me Ipsum"-ában ír:

"Grundthema: Sich selbst finden. So im 'Tor und Tod'" <sup>43</sup>

A nagy pillanat a halállal való találkozás, a mindenen túli őszinteség



és valóság pillanatának felismerése.

" 'Der Tor und der Tod'

Worin liegt eigentlich die Heilung? - Dass der Tod das erste Wahrhaftige Ding ist, das ihm begegnet, das erste Ding, dessen tiefe Wahrhaftigkeit er zu fassen imstande ist. Ein Ende aller Lügen, Relativitäten und Gaukelspiele." <sup>44</sup>

A "Das Bergwerk zu Falun" főproblémája a "Lebenstreue-Lebensuntreue" komplexusa. Az öreg Tolbern a fiatal matrózt, Elis Fröbom-ot egy "földalatti" világba csábitja; Elis menekül az élettől.

A "Vergänglichkeitsgefühl"- re számos példa akad, a "Terzinnen" és sok más költeménye a költőnek / "Weltgeheimnis", "Erlebnis" stb./

A "Die Stellung am Fenster" motívum Hofmannsthal-nál szimbolikus jelentőséggel bír. Az utcára, a kertbe, az életbe való ablak mögüli kipillantás egy bizonyos átmeneti állapot érzésének a kifejezője / pl. a "Der Tor und der Tod" című drámájában /.

#### A krízis.

A "praegesztencia" periodusából az "egzisztenciá"-ba vezető átmenet Hugo von Hofmannsthal-nál komoly krízishez vezetett. Ezzel a krízissel és feloldásával esszéi közül az "Ein Brief" és a "Die Briefe des Zurückgekehrten" foglalkoznak.

"Mein Fall ist in kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich noch alle Menschen ohne Bedenken

geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte 'Geist', 'Seele' oder 'Körper' nur auszusprechen." 45

A "praeegzisztencia" korszaka visszahozhatatlanul véget ért:

"Um mich kurz zu fassen: Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine grosse Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, ebensowenig höfisches und tierisches Wesen, Kunst und Unkunst. Einsamkeit und Gesellschaft; in allem rühnte ich Natur in den Verwirrungen des Wahnsinns ebensowohl wie in den äussersten Verfeinerungen eines spanischen Zeremoniells; in den Tölpelhaftigkeiten junger Bauern nicht minder als in den süssesten Allegorien; und in aller Natur fühlte ich mich selber;" 46

A fenti idézetek jól bizonyítják a költő mély krízisét. Ezt a krízist Hofmannsthal azonban nemcsak mint költő élte át, hanem mint ember is. Meghasonlott a társadalommal, az emberekkel, környezetével; erről tanuskodnak a "Briefe des Zurückgekehrten":

"Krank werden fühlte ich mich von innen heraus, aber es war nicht mein Körper, ich kenne meinen Körper zu gut. Es war die Kriese eines inneren Übelbefindens; dessen frühere Anwandlungen freilich waren so unscheinbar gewesen wie nur möglich;" 47

...

"... Aber es ist sicherlich nichts weiter, als dass ich manchmal ein wenig den bösen Blick habe, eine Art leiser Vergiftung, eine verborgene und schleichende Infektion, die in der europäischen Luft für den bereitzuliegen scheint, der von weither zurückkommt,

nachdem er sehr lange, vielleicht zu lange, fort war. Dass mein Übel europäischer Natur war, dessen wurde ich mir - es ist in diesen Dingen alles die unerklärlichste plötzlichste Intuition - im gleichen Augenblick bewusst, als ich inward wurde, dass es sich mir nun aufs Innere geschlagen hatte, dass ich nun, ich selber mein inneres Leben, so unter diesem bösen Blick lag wie in den früheren Anwandlungen jene äusseren Dinge. Durch tausend wirre gleichgültige Gefühle und Halbgefühle schleifte sich mein Bewusstsein ekelnd und schwindelnd hin: ich glaube, ich habe in diesen Augenblicken alles noch einmal denken müssen, was ich seit meinem ersten Schritt in Europa gedacht und dann alles, was ich hinabgedrängt hatte." 48

Hofmannsthal meghasonlása a társadalommal és a környezettel oly mértékűvé vált, hogy egy pillanatra a kapitalista társadalom művészt szorongató hatását is érezte. Ez Hofmannsthal-nál természetesen nem több mint bizonyos művészi magatartás spontán reakciója, - de mégis félreismerhetetlen:

"Um mich war seit Monaten eine Sintflut von Gesichtern, die von nichts geritten wurden als von dem Geld, das sie hatten, oder von dem Geld, das andere hatten. Ihre Häuser, ihre Monumente, ihre Strassen, das war für mich in diesem etwas visionären Augenblick nichts als die tausendfach gespielte Fratze ihrer gespenstigen Nicht-Existenz, und jäh, wie meine Natur ist, reagierte sie mit einem wilden Ekel auf mein eigenes bisschen Geld und alles, was damit zusammenhing." 49

A krízis feloldása.

A krízis feloldása - mely egy elég nehezen végbemenő folyamat volt - az átköltéseken keresztül valósult meg. / "Elektra" 1903, "Das gerettete Venedig" 1904, "Ödipus und die Sphinx" 1905 stb. / Az "Elektra" keletkezéséről Hofmannsthal később így ír:

"Erst in Rodaun Ende Juli bis gegen 18. August /1903/ entstand das meiste. Es war aber ein Arbeiten mit unsicherer, fast immer matter Stimmung." 50

Hofmannsthal emberi krízisének feloldása a társadalommal szemben azonban csak lépésről lépésre és lassan következett be: a vigjátékokon és a katolicizmushoz való forduláson keresztül / pl. "Jedermann", "Das Salzburger grosse Welttheater" stb. / - teljesen azonban sohasem sikerült a költőnek ezt a konfliktust megszüntetnie. Hans Karl Bühl, a "Schwierige" a vigjáték harmadik felvonásában a következőket mondja:

"Aber alles, was man ausspricht, ist indezent. Das simple Faktum, dass man etwas ausspricht, ist indezent und wenn man es genau nimmt, mein guter Ado, aber die Menschen nehmen eben nichts auf der Welt genau, liegt doch geradezu etwas Unverschämtes darin, dass man sich heranwagt, gewisse Dinge zu erleben und sich dabei nicht indezent zu finden, dazu gehört ja eine so rasende Verliebtheit in sich selbst und ein Grad von Verblendung, den man vielleicht als erwachsener Mensch im innersten Winkel in sich tragen, aber niemals sich eingestehen kann!" 51

És ide tartoznak Damon keserűen ironikus szavai is a társaságról Hofmannsthal "Die Lästigen" című vigjátékában:

"Was wollen Sie hier sehen? Hier gibt es nichts zu sehen als die



ewige monotone Pantomime der Stachelschweine: sie frieren, die armen Tierchen, allein mit sich selber in ihren Wohnungen, und langweilen sich und nähern sich aneinander drücken: bis ihre Stacheln sie gegenseitig verwunden. Dann kriechen sie wieder auseinander für so lange, bis das Gerühl der Langweile stärker geworden ist als die Erinnerung an den Schmerz." 52

A legerősebb bizonyíték Hofmannsthal-nak a társadalommal szemben fennálló és végérvényesen soha fel nem oldott krízisérol "Der Turm" című drámája. 1926-ban, az "Ad me Ipsum" egyik feljegyzésében így ír a műről:

" 'Der Turm', Darzustellen, das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit, in welche die Seele, aus einem dunklen mythischen Bereich hineingerät. Anzukuöpfen: jener Begriff der Präexistenz." 53

A "Der Turm" című drámájában Hofmannsthal az alábbi elkeseredett kijelentésig jut el:

"Sigismund: Eitel ist alles ausser der Rede zwischen Geist und Geist." 54

A fejezetben foglalkak alapján itt szeretnénk megállapítani, hogy az "Elektra" keletkezésének időszakában Hugo von Hofmannsthal emberi krízise a társadalommal viszonylag még feloldatlan volt. Ez jut kifejezésre - szoros összefüggésben a századforduló korszellemével - az "Elektra"-ban is.

Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss együttműködésének kezdete,  
az "Elektra" keletkezése.

A drezdai operaház 1909 január 25-én mutatta be Ernst von Schuh vezényletével Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal "Elektra" című egyfelvonásos operáját. A bemutató világeseménynek számított; a már világnirű komponista, aki az 1905-ös "Salome" bemutató után valami derüset, vigoperát ígért a közönségnek, mégis a megkezdett uton haladt tovább: a "Salome" testvér-darabját komponálta meg.

Mint már az előszóban utaltunk rá, Hofmannsthal "Elektra"-ja - az általános gyakorlattal szemben - nem zeneszerzői megrendelésre készült. Az 1903-ban írt drámát már 1906-ban bemutatták Max Reinhardt rendezésében a berlini "Deutsches Theater"-ban. Richard Strauss egyik barátjának ösztönzésére nézte meg a berlini előadást és Hofmannsthal darabjában azonnal felismerte a kitűnő libretto-anyagot:

"Als ich zuerst Hofmannsthals geniale Dichtung im 'Deutschen Theater' mit Gertrud Eysoldt sah, erkannte ich wohl den glänzenden Operntext / der es nach meiner Umarbeitung der Orestszene tatsächlich geworden ist / und wie seinerzeit in 'Salome' die gewaltige musikalische Steigerung bis zum Schluss: ... " 55

Hugo von Hofmannsthal már korábban kapcsolatba került Richard Strauss-szal. A "Der Triumph der Zeit" című balettszövegkönyvének megkomponálása foglalkoztatta egyidőben a zeneszerzőt. Richard Strauss azonban visszaküldi Hofmannsthal művét / a komponista 1900 december 14-én kelt levelében írja le ennek okát /.

Az "Elektra" egy életre összeforrasztja őket és Richard Strauss néhány

év múlva már így ír leveleiben:

"Berlin 11.3.1906

...

Jedenfalls bitte ich Sie dringend, mir in allem Komponierbaren von Ihrer Hand das Vorrecht zu lassen. Ihre Art entspricht so sehr der meinen, wir sind füreinander geboren und werden sicher Schönes zusammen leisten, wenn Sie mir treu bleiben."

"Garmisch 6.7.1908

... Sie sind der geborene Librettist, in meinen Augen das grösste Kompliment, da ich es für viel schwerer halte, eine gute Operndichtung zu schreiben als ein schönes Theaterstück."

A 25 évig tartó együttműködésnek-"Elektra", "Rosenkavalier", "Ariadne auf Naxos", "Josephlegende", "Die Frau ohne Schatten", "Die ägyptische Heléna", "Arabella" - csak Hofmannsthal 1929 június 15-én bekövetkezett halála vetett véget.

Mielőtt azonban az "Elektra" elemzéséhez kezdenénk, nem mehetünk el szó nélkül az 1905-ben szintén Drezdában bemutatott "Salome" mellett sem. Oscar Wilde darabját Richard Strauss 1902 novemberében nézte meg a berlini "Kleines Theater"-ban.

A "Salome" szövegekönyve - ellentétben Hofmannsthal "Elektra"-jával - jelentős eltéréseket mutat Oscar Wilde drámájától, melyet az ír költő, drámairó 1892-ben írt francia nyelven Flaubert "Herodes" című elbeszélése alapján. A "Salome" egy új periodus kezdetét jelenti Richard Strauss zeneszerzői fejlődésében, a "Salome" színrevitelével a korszellemben bujkáló patalógikus és dekadens az operaszínpadon is megjelenik. Nemcsak Salome, de a neuraszténia, hisztérikus Herodes is

jellemző figurája az operának. A "Salome" valóban a zenévé vált nisztéria, mint Ernst Krause írja:

"Straussens 'Salome' ist auf weite Strecken Musik gewordene Hysterie." 56

Egzotikum és nisztéria, perverz erotika tör ki elemi erővel a "Salome" polifoniájában és ennek lesz egyenes folytatása az "Elektra"-ban alkalmazott "lélektani polyfonia", a diszharmonikus lelkiállapotok zenei illusztrálására.

A nemsokára sorra kerülő szövegekönyv-analízis szempontjából már most fel kell tennünk a döntő kérdést:

Megvannak-e az "Elektra"-ban is a "Salome"-ban található dekadens elemek, mennyiben lehet Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal antikitásfelfogását a századforduló korszellemével és a dekadenciával összefüggésbe hozni?

A választ Hugo von Hofmannsthal egyik feljegyzésében és Richard Strauss-nak egyik, 1942-ben írt visszaemlékezésében találhatjuk:

"Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zu 'Iphigenie' zu machen, etwas was auf das Wort nicht passe: 'dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human' / Goethe an Schiller /. " 57

"... Anfangs schreckte mich der Gedanke, dass beide Stoffen in ihrem psychischen Inhalt viel Ähnlichkeiten hatten, so dass ich zweifelte, ob ich ein zweites Mal die Steigerungskraft hätte, auch deren Stoff erschöpfend darzustellen. Jedoch der Wunsch, dieses dämonische, ekstatische Griechentum des 6. Jahrhunderts

Winckelmannschen Römerkopien und Goethescher Humanität entgegenzustellen, gewann das Übergewicht über die Bedenken, und so ist 'Elektra' sogar noch eine Steigerung geworden in der Geschlossenheit des Aufbaus, in der Gewalt der Steigerungen, - ..."<sup>58</sup>

Bár a fenti megállapítás elsősorban a zeneszerző szempontjából közelíti meg kérdésfeltevésünket - tudja-e a "Salome"-val az "Elektra"-t szárnyalni, lehetséges-e ebben a témakörben és ezen az után továbbhaladni, többet és újat adni? - a visszaemlékezésből mégis egyértelműen világossá válik, hogy Richard Strauss antikitásfelfogása az "Elektra" keletkezésének idejében élesen szemben állt a Goethe-Winckelmann féle klasszikus humanista görögségfelfogással.

/ Gondoljunk Goethe "Iphigenie auf Tauris" című drámájára! /

Az "Erinnerungen auf die ersten Aufführungen meiner Opern" című visszaemlékezésekben Richard Strauss úgy érzi, a "Salome"-ban és az "Elektra"-ban a zenei formák tekintetében is a legvégső határokig jutott el.

"... Beide Opern stehen in meinem Lebenswerk vereinzelt da: ich bin in ihnen bis an die äussersten Grenzen der Harmonik, psychischer Polyphonie / Klytämnestra Traum / und Aufnahmefähigkeit heutiger Ohren gegangen."

Ehhez hozzá kell tennünk azonban, hogy a legtöbb XX. századbeli komponista a későbbiekben még sokkal inkább próbára tette és teszi a hallgatók füleit; jóllehet más utakon és más komponálási módszerekkel / pl. dodekafonia, elektronikus zene stb. /.

A fentiekből is láthattuk, hogy Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss antikitásfelfogásában a századforduló korszelleme tükröződik

vissza. A huszas években, amikor megváltozik a korszellem, vele együtt változik meg antikitásfelfogásuk is. A "Die ägyptische Helena" görögségszemlélete élesen szemben áll az "Elektra" vérgőzös világával.

Az Atriden-monda es az Elektra-Orestes téma feldolgozásai.

atreus bátyjával, Thyesztész-szel, a hatalomért harcolva, a legfiatalabb fiu Aigisztos kivételével megölte ennek fiait és husukat egy lakomán feltátalta apjuknak. Az átok, melyet Atreus tettevel felidézett, fiait Agamemnon és Menelaos sorsát is végigkísérte.

Paris elcsábítja Heléna-t, Menelaos feleségét és ezáltal kezdetét veszi a trójai háboru, melyben Agamemnon is, mint az Achájok vezére, részt vesz. Aulis kikötőjében fel kell áldoznia legidősebb lányát, Iphigenia-t, hogy a görög hajónak kedvező szelet kapjon Artemis-től, a hadjárat megkezdődhessen. Klytämnestra, Agamemnon felesége, husz évvel később, mikor már régen együtt él Aigisztos-szal, ezt hozza fel férje meggyilkolásának indokául. Agamemnon a trójai háboruból rabszolganojével, Kassandra-val, Priamos trójai kiraly leányával tér haza. A világ előtt ez is egy érvnek számít Klytämnestra számára férje meggyilkolásában.

Aigisztos és Klytämnestra Agamemnon-t hazatérése után a fürdőmedencében egy háló segítségével gyilkolja meg és Elektra sorsa tulajdonképpen már ebben a percben kezdődik, mely a különböző feldolgozásokban mind a régi görög drámairóknál mind számos modern Elektra vagy Orestes drámában megtalálható. Elektra története a bosszuérzés története, mely természetesen szorosán összefügg bátyja, Oresztesz sorsával is. Ezért kell ebben a fejezetünkben Elektra-Oresztesz témáról beszélni, jóllehet Hofmannsthal drámájában es még inkább Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal operájában Oresztesz sokkal kevésbé jelentos figurája a műnek mint Elektra.

Elektra és Orestes sorsa már az első, aischylosi feldolgozásban összefonódik, annak ellenére, hogy Aischylos Orestes-Trilógiájában nincs önálló Elektra dráma. Az "Elektra-problémá"-val és az anyagyilkossággal az "Orestia" második darabja, "Az áldozatvivők" foglalkozik.

De nézzük meg, mi is az antik Elektra drámák közvetlen előtörténete? Orestes-t még kiskorában eltávolították a szülői háztól, illetve a nála kb. tíz évvel idősebb Elektra megmentette / pl. Sophokles-nél /. Egyik nagybátyjánál, Strophios királynál nevelkedik, ennek fiával, Pylades-szal együtt. Orestes később Pylades-szal vagy nevelőjével jelenik meg, hogy a bosszútervet, anyja és Aigisztos meggyilkolását, végrehajtsa. Elektra-nak viszont apja halála után anyjával, Klytämnestra-val és ennek szeretőjével, Aigisztos-sal kell együtt élnie az argosi palotában / Euripidesz-nél Elektra-t férjhez adják egy öreg paraszthoz és ezáltal eltávolítják a palotából. A dráma a paraszt kunyhója előtt, nem messze Argos városától játszódik./ Elektra Orestes megjelenésére és vele együtt a bosszu napjának eljövételére várakozik. Elektra "előtörténete" tehát a várakozás.

Elektra lelki felépítése már az antik szerzőknél - Aischylos, Sophokles, Euripides - erősen eltér egymástól. Az antik feldolgozásokban ezenkívül fontos szerepet játszik a vallásosság is. A mélyen vallásos Aiszkhülos számára az istenekben és igazságosságban való hit még rendíthetetlen. Mivel tehát Orestes csak Apollon parancsát teljesíti, Elektra és az ő bűne az anyagyilkosságban kevésbé lelkiismereti kérdés, mint Sophokles-nál vagy Euripides-nél. Orestes konfliktusa - az anyát megölni, hogy az apa bosszulva legyen - abban a vallásos



szemléletben, melyben Aischylos és kora görögjei éltek, tulajdonképpen feloldhatatlan.

Aischylos Elektra figurája még meglehetősen halvány és drámabeli funkcióját is - Orestes-t az anyagyilkosságra bátorítani, a vonakodónak új erőt adni - csak egyszer teljesíti; mikor Orestes másodszor is vonakodik a tettet végrehajtani, Pylades az, aki mellette áll és tettére ösztönzi. Körülbelül "Az áldozatvivők" közepén Elektra eltűnik és többet már nem is jelenik meg a színen.

Sophokles darabjában az anyagyilkosság jogosságát vagy jogtalanságát illetően Elektra bosszuérzése éppen olyan döntő tényező / pszichológiailag / mint Apollon parancsa / mitológiailag /. A dráma súlypontja Elektra magatartásán nyugszik és a mítosz tradícióját sem veszi Sophokles túl szigorúan: a dráma a bosszu sikeres végrehajtásával záródik és szó sincs Elektra és Orestes lelki konfliktusáról, Erinnuszok-ról, kik üldözöbe veszik és kínozni kezdék Orestes-t.

Sophokles-nál harmonia uralkodik isteni parancs és emberi igazságtevés között. Elektra és Orestes a sophokleszi felfogásban natározott, céltudatos emberek. Egy kérdés azonban mégis megválaszolatlan marad: valóban egyértelmű számukra amit az istenek parancsolnak, vagy az emberi morál magátólértetődő az istenek számára Sophokles és kora szemében?

Euripides Elektra-ja és Orestes-e már szinte "összeesküvőkként" jelennek meg előttünk, akik valószínűleg isteni parancs nélkül is végrehajtanák tetteiket. Tettük Euripides drámájában talán már inkább hatalmi harc kérdése mint bosszu az apáért. Euripides "Orestes" című drámájában - az "Elektra" eseményeinek folytatása - Orestes-t

mindenekelőtt saját életének megmentése érdekli, mihelyt megtudja, hogy az argosi polgárok egy része szembehelyezkedett a gyilkosokkal / Orestes és Elektra /, bíróság elé akarják őket állítani és halálra ítélni.

Euripides Elektra-alakja élesen elválnak a szintelen Aischylos-Elektra-tól; de Sophokles-Elektra-hoz mérve is hidegvérű és cinikus. Anyját, Klytämnestra-t szülés ürügyével hivatja magához, így állítva csapdát néki, majd a kunyhóban is ott áll Orestes mellett, ő az aki a vonakodó, visszatántorodó Orestes kezébe a gyilkos kést nyomja.

Euripides-nél sokkal inkább a lélektani és társadalmi problémák állnak előtérben mint a vallásosság, annak ellenére, hogy mindvégig mitológikus talajon marad és "Elektra"-ját is Deus ex machina"-val fejezi be.

Az Elektra-Orestes téma feldolgozásait végig követhetjük az egész európai irodalmon keresztül, kezdve az antik görögöktől egészen a XX. század közepéig. Csak az ismert feldolgozások száma túlnő a harmincon, melyek természetesen sokban különböznek egymástól. A legjobbak közé mindenesetre a századunkban keletkezettek tartoznak, pl.

O'Neill: "Mourning becomes Electra" 1931, Jean Giraudoux: "Electre" 1937, Jean-Paul Sartre: "Les monches" 1943, Gerhart Hauptmann: "Elektra" / az "Atriden" tetralógia harmadik része /.

O'Neill műve tulajdonképpen társadalmi dráma, Giraudoux "Electre"-ja az igazság problémájával foglalkozik, jobban mondva inkább azzal, hogy van-e értelme az igazságot kimondani, Sartre a "Les monches"-ban az Elektra-Orestes konfliktus egzisztencialista problematikáját ragadja meg és így ez a drámája is egzisztencialista filozófiájának egyik irodalmi szemléltetőeszközevé válik.

Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: "Elektra"

Az opera szöveggönyvének analizise.

Nyitány helyett az első taktusokban felhangzó Agamemnon-motívummal kezdődik az opera. Aischylos-nál az Elektra-konfliktus előtörténetével a trilogia egy egész arámája roglalkozik; nőrül hozzák Agamemnon Trója alatti győzelmét, majd fogadják a győztest a palota előtt, meggyilkolják, és végül tanui lehetünk Aigistos és Klytämnestra hatalomátvételének is. Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal operájában mindez egy rövid, karakterisztikus zenei motívumban játszódik le. Valami rendkívüli feszültség vibrál a levegőben, melyet a jól felépített hangszerelés biztosít és már a színre lépő szolgálólányok melyek az antik tragédiák kórusát és részben funkcióját képviselik - szövegeiből natározottan kibontakozik a Hofmannsthal- Richard Strauss-i Elektra karaktere. Az "Elektra"-ban a szó szoros értelmében nem szerepel kórus, sem az antik tragédiák kórusainak értelmében, sem az opera műfaji formáinak keretében. / Az opera végén néhány taktusban megszólaló külső kartól nyugodtan eltekinthetünk, hiszen ez operadramaturgiai szempontból nézve lényegében zenei effektus. / Az öt szolgálólány és a felvigyázónő csupán azt a dramaturgiai funkciót szolgálják, hogy Elektra jellemét és helyzetét már a mű kezdetén ismertessék a nézővel. Egészen más érzésekkel viseltetnek ők Elektra-val szemben, mint az antik tragédiák kórusai, akik együttéreznek véle, vigasztalják, bátorítják. A szolgálólányok - az ötödik lányt kivéve - antipatiát és félelmet éreznek Elektra-val szemben:

"Erste Magd: Dass die Königin

solch einen Dämon frei in Haus und Hof  
sein Wesen treiben lässt.

Zweite Magd: Das eigne Kind!

Erste Magd: Wär' sie mein Kind, ich hielte, ich - bei Gott -  
sie unter Schloss und Riegel.

Majd Elektra szavait idézik, hogy vele szemben táplált antipatiájukat  
igazolják:

Aufseherin: Und wenn sie uns mit unsern Kindern sieht,  
so schreit sie: 'Nichts kann so verflucht sein, nichts  
als Kinder, die wir hündisch auf der Treppe  
im Blute glitschernd, hier in diesem Hause  
empfangen und geboren haben.' Sagt sie das oder nicht?

Elektra sorsa valóban megalázó:

Fünfte Magd: ... Sie liegt  
in Lumpen auf der Schwelle, aber niemand,  
niemand ist hier im Haus, der ihren Blick  
aushält!

.....

Vierte Magd: Sind sie dir  
nicht hart genug mit ihr? Setzt man ihr nicht  
den Napf mit Essen zu den Hunden?  
/ Seufzend /  
Hast du  
den Herrn nie sie schlagen sehn?

Elektra csak a bosszu napjára vár; "Ich füttere mir einen Geier auf  
im Leib" - énekli a harmadik szolgálólány, Elektra-t idézve.

Miután a lányok és a felvigyázónő elhagyják az udvart, Elektra lép színre, elkezdődik az opera egyetlen áriája, melyben apja meggyilkolására emlékezik vissza és amelyben mindaz megerősítést nyer, amit eddig csak a szolgálólányok szólamain keresztül és az ő megítélésükben ismerhettünk meg. Ismét hallhatjuk az opera kezdetén már felcsendült, markáns Agamemnon-motivum-ot, Hofmannsthal plasztikus nyelvezete félelmetes erővel jeleníti meg Agamemnon vérző holttestét. A fülledt zenei atmoszféra és a gazdag, képekkel zsufolt költői nyelv összhatásaként szinte érezzük a fürdőmedencében orvul meggyilkolt király kicsorduló vérének gőzölgését, mely nemcsak a gyilkosok kezét szennyezte be, Elektra lelkét is megmérgezte. Egy példa Hugo von Hofmannsthal képekben gazdag nyelvezetére:

Elektra: .....

So kommst du wieder, setzest Fuss vor Fuss  
und stehst auf einmal da, die beiden Augen  
weit offen, und ein königlicher Reif  
vor Purpur ist um deine Stirn, der speist sich  
aus des Hauptes offner Wunde.

Ez az Elektra nem aischylosi teremtmény, aki az istenek igazságosságában hisz; nem Sophokles Elektra-ja, ki hosszú évek óta vár a bosszura és ő maga is képes azt kivitelezni, ha Orestes - a hirnök szerint - már halott és aki ennek ellenére is érző, emberi lény; nem euripidesi Elektra, aki anyjának hidegvérűen csapdát állít és Orestes-szel együtt hajtja végre a gyilkosságot. Hofmannsthal-Elektra érzései meggyilkolt apjával szemben patalogikusak. Ő kizárólag csak a vérbosszu gondolatának, annak a pillanatnak él, amikor majd

pszichesen tulterhelt és perverzitásba fordult lelkiélete az öt rojtogató szorításból felszabadulhat.

Elektra: .....

Vater! Agamemnon! dein Tag wird kommen!

Von den Sternen

stürzt alle Zeit herab, so wird das Blut  
aus hundert Kehlen stürzen auf den Grab

.....

, und wir, wir

dein Blut, dein Sohn Orest und deine Töchter,  
wir drei, wenn alles dies vollbracht und  
Purpurgezelte aufgerichtet sind, vom Dunst  
des Blutes, den die Sonne nach sich zieht,  
dann tanzen wir, den Blut, rings um dein Grab:  
und über Leichen hin werd' ich das Knie  
nochheben Schritt vor Schritt, .....

Hofmannsthal Elektra-ja a Freud-i lélektan alapján felépített szinpadí figura. Mivel nem képes arra, hogy az őt ért kellemetlen impulzusokat - a szeretett apa meggyilkolását, ennek körülményeit, kihatásait - valamilyen módon feloldja, fokozatosan neurotikussá válik. Neurózisára természetesen más tényezők is hatnak - pl. megalázott helyzete a királyi udvarban - de mégis valamennyi, mind az objektív mind a szubjektív körülmények az apa meggyilkolásával állnak összefüggésben.

Hofmannsthal-Elektra szeretete apjával szemben már természetellenes; az Elektra-komplexum-ot Freud pszichoanalitikus "Inzessproblematik"-nak

nevezte, mely tulajdonképpen a híres "Ödipus-komplex" ellentétes irányu megteleloje. Ez az oka annak, hogy Elektra miért nem tudja az őt ért "kellemetlen impulzusokat" feloldani és miért csak egy katarzist - az anya meggyilkolását - tart lenetségesnek.

Elektra ellenfigurája Chrysothemis, aki Hofmannsthal "Elektra"-ján kívül csak Sopnokles drámájában van jelen. Ő Agamemnon harmadik, legkisebb lánya, tele életerővel és jószággal. Ugy is jellemezhetnénk: ő a megbékélés principiuma. Jelleme Hofmannsthal-nál meg erősebben érvényesül mint Sopnokles-nál. Sopnokles Chrysothemis-e hajlamos az aláztatosságra, Elektra-t is ez irányban próbálja befolyásolni:

Chrysothemis: .....

Freilich, das Recht ist nicht in meinen Worten,  
ist nur in deiner Wahl. Soll ich indes  
frei leben, muss den Mächtigen ich gehorchen.

.....

Ich lehre dich nur Demut vor den Grossen.

Hofmannsthal Chrysothemis-a ezzel szemben keserű szavakban tör ki; élni akar, gyereket szülni:

Chrysothemis: .....

Kinder will ich haben,  
bevor mein Leib verwelkt, und wär's ein Bauer,  
dem sie mich geben, Kinder will ich ihm  
gebären und mit meinem Leib sie wärmen  
in kalten Nächten, wenn der Sturm die Hütte  
zusammenschüttelt!

.....

Nein, ich bin  
ein Weib und will ein Weiberschicksal.  
Viel lieber tot, als leben und nicht leben.

Chrysothemis értelmetlennék tartja Elektra magatartását:

Chrysothemis: Der Vater, der ist tot. Der Bruder kommt nicht heim.  
Immer sitzen wir auf der Stange  
wie angehängte Vögel, wenden links  
und rechts den Kopf und niemand kommt, kein Bruder,  
kein Bote von dem Bruder, nicht der Bote  
von einem Boten, nichts!

Chrysothemis ellentétes figurájával Richard Strauss is messzemenően egyetértett és úgy érezte, hogy ellentétes jellemük kitűnő zenei csúcspontokat kínál. Egyik visszaemlékezésében ezeket írja:

"Beide Opern /'Salome' und 'Elektra' / boten wunderbare musikalische Angriffspunkte:

Elektra: die dämonische Rachegöttin gegen die Lichtgestalt ihrer irdischen Schwester. " 59

Chrysothemis - mint ezt az előbbi idézetből is láthattuk - valóban egy "földi" jellem, bár Elektra szempontjából csak a kompromisszumot jelenti, - mely természetesen egyik, Elektra számára is lehetséges és talán a legértelmesebb megoldás lehetne.

Chrysothemis: Du bist es, die mit Eisenklammern  
mich an den Boden schmiedet. Wärst nicht du,  
sie liessen uns hinaus. Wä'r' nicht dein Hass,  
dein schlafloses unbändiges Gemüt,  
vor dem sie zittern, ah, so liessen sie  
uns ja heraus aus diesem Kerker, Schwester!



Chrysothemis nemcsak magát, Elektra-t is meg akarja menteni. Figyelmezteti, miután megtudta, hogy Aigistos és Klytämnestra egy toronyba akarja zárni Elektra-t. Elektra azonban nem akar menekülni, a bosszúnak él, ez jelenti az ő életét. A királynő minden percét meg akarja mérgezni; ez az ő élethivatása, apja halála óta csakis ennek él. Mihelyt Elektra Chrysothemis-től megtudja, hogy Klytämnestra Orestesről álmódott és almában mint akit fojtogatnak kiáltott föl, a menekülés legnalványabb gondolatát is elveti; szaddista kéjjel várja anyja megjelenését:

Elektra: Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter  
zu reden wie noch nie!

Chrysothemis nem akar tanuja lenni a rövidesen bekövetkező beszélgetésnek, ijedten menekül az udvarból.

Klytämnestra színre lépését az áldozati oltárhoz cipelt állatok erőteljes és markáns zenéje előzi meg, majd rövidesen megjelenik maga a királyhő is kíséretével.

Elektra és Klytämnestra párbeszéde az operának is egyik legfontosabb jelenete, - zenei szempontból is kétségtelenül a legjobban sikerült "Angriffspunkt". Richard Strauss háromszor dolgozta át a jelenetet, s a már fentebb említett lélektani polifoniát itt sikerült legtalálósabban és egyben leghatásosabban is alkalmaznia.

A Sophokles és Hugo von Hofmannsthal feldolgozások közötti eltérést is itt figyelhetjük meg legélesebben. Mint tudjuk, Hofmannsthal az opera szövegekönyvének alapjául szolgáló drámáját Sophokles "Elektra"-ja nyomán írta. Keletkezéséről a következőket olvashatjuk összegyűjtött műveinek "Feljegyzések" kötetében:

"1904 17.VII. 'Elektra'

Der erste Einfall kam mir anfangs September 1901. Ich las damals um rür die 'Pompilia' gewisses zu lernen den 'Richard III.' und die 'Elektra' von Sophokles. Sogleich verwandelte sich die Gestalt dieser Elektra in eine andere. Auch das Ende stand sogleich da; dass sie nicht mehr weiterleben kann, dass, wenn der Streich gefallen ist, ihr Leben und ihr Eingeweide ihr entzürzen muss, wie der Drohne, wenn sie die Königin befruchtet hat, mit dem befruchtenden Stachel zugleich Eingeweide und Leben entzürzen." <sup>60</sup>

A döntő különbség Sophokles és Hugo von Hofmannsthal Elektra-feldolgozása között Hofmannsthal erős es sajátos, Freud tanainak hatása alatt született, pszichologizáló felfogása, mely legpregnánssabban az Elektra- Klytämnestra jelenetben jut kifejezésre.

A Klytämnestra-t gyötrő álmokról - Chrysothemis szavain keresztül - Sophokles "Elektra"-jában is hirt kapunk. Sophokles Klytämnestra-ja azonban Agamemnon-ról, a meggyilkolt férjéről álmodik, míg Hofmannsthal Klytämnestra-ja ezzel szemben fiáról, Orestes-ről, ki számára élő valóságként, a vérbosszu leginkább számításba jövő végrehajtójaként léphet fel.

Chrysothemis: .....

Sie hat geträumt: Sie hat

geträumt:

ich weiss nicht was, ich hab' es

von den Mägden gehört;

sie sagen, dass sie von Orest geträumt hat,

dass sie geschrien hat aus ihrem Schlaf,

wie einer schreit, den man erwürgt.

Sophokles Klytämnestra-ja elég erővel rendelkezik ahhoz, hogy határozott hangon vitába szálljon Elektra-val és a férjgyilkosság tettének érveit felsorolja. Hofmannsthal Klytämnestra-ja lelkiileg és idegileg a teljes összeomlás határán áll, egy pszichopatologikus eset, aki - a freudi pszichologia terminológiájával közelítve meg a problémát - kétségbeesetten, görcsös igyekezettel és mégis eredménytelenül katarzisz után kutat. Sophokles "Elektra"-jában Klytämnestra a következő szavakkal indokolja tettét lánya előtt:

Klytämnestra: / zu Elektra /

.....

Denn dieser Vater, den du stets beweinst,  
Vermocht allein im Heere, deine Schwester  
Zu opfern. Hatte ja auch nicht geteilt  
Mit mir die Mutterwehn, er, der Erzeuger.  
Doch sei's; nur sag mir, wem er sie zulieb  
Geopfert? Für die Griechen? Hatten die  
Ein Recht auf meine Tochter, sie zu töten?  
Und gab er für seinen Bruder hin  
Mein Kind - wie sollte er mir das nicht büssen?  
Hat Menelaos nicht auch selbst zwei Kinder  
Die wahrlich eher hätten sterben müssen?  
Denn ihrer Eltern wegen ging die Fahrt.

Elektra azonban jól ismeri nővére, Iphigenie feláldozásának okát:

Elektra: Als einst der Vater sich im Hain der Göttin  
Ergötzte, scheucht' er einen raschen Hirsch  
Mit buntem Fell und vielen Enden auf,

Und nach dem Schuss entschlüpft ein Prahlwort ihm.  
Darob erzürnt, hielt Artemis das Heer  
So lang zurück in Aulis, bis der Vater  
Zur Sühne für das wild die Tochter gab.  
So wurde sie geopfert, niemand wäre  
Nach Hause sonst gekommen noch nach Troja.  
Deshalb gab er, gedrängt, nach langem Sträuben  
Sein Kind dahin, und nicht für Menelaos.

Klytämnestra öngazolása tehát nem rogható el. A királynő már évekkel Agamemnon Trójából való hazatérése előtt Aigistos szeretője lett és ehhez a tényhez döntő jelentőségű Aiskhylos "Orestie"-jének első darabjából, az "Agamemnon"-ból idevágó jelenet, ahol Agamemnon meggyilkolása után Klytämnestra a palota kapuján kilépve, kezében a még véres bárdal, tetteről számot ad. Bár Homerosz "Odüsszea"-jának naradik énekében azt mondja, hogy a gyilkosságot Aigistos követte el és Klytämnestra csak segitőtárs volt; de na konkrétan nem is, morális értelemben mégis gyilkosnak tartja őt valamennyi feldolgozás. Sophokles Elektra-ja például éles szavakkal vágja az igazságot anyja szemébe:

Elektra: ..... Sagst du etwa

Hier auch, du rächtest deine Tochter nur?

Schmachvoll, auch wenn du's sagen willst! Der Tochter

Zuliebe seinem Feind sich zu vermählen!

Hofmannsthal Elektra-ja más karakter; látszólag segiteni kész, hogy Klytämnestra megszabaduljon a kinzó álmoktól. Ez azonban csak ravasz-  
ság részéről.

Klytämnestra állatokat áldoz, ekkövekkel, talizmánokkal aggatja magát tele, ezzel próbálja a gyötrő álmokat elűzni. De nemcsak az álmoktól szenved, napközben is hallucinációk üldözik:

Klytämnestra: .....

was ist denn  
ein Hauch? und doch kriecht zwischen Tag  
und Nacht  
wenn ich mit offenen Augen lieg', ein Etwas  
hin über mich. Es ist kein Wort, es ist  
kein Schmerz, es drückt mich nicht, es würgt  
mich nicht,  
nichts ist es, nicht einmal ein Alp, und dennoch  
es ist so fürchterlich, dass meine Seele  
sich wünscht, erhängt zu sein, und jedes Glied  
in mir schreit nach dem Tod, und dabei leb' ich  
und bin nicht einmal krank: du siehst mich doch:  
seh' ich wie eine Kranke?

Klytämnestra nap mint nap áldozatokat hoz. De mi is az áldozat tulajdonképpen? Az áldozat szimbólum - magyarázza Hofmannsthal egyik 1904-ben írott esszéjében, az "Unterhaltung über literarische Gegenstände"-ben. Gabriel felteszi a kérdést Clemens-nek: tudod te, mi a szimbólum? El tudod képzelni, hogy hogyan keletkezett az áldozat? A válasz: a primitív ember úgy érezte, hogy haragszanak rá az istenek, kunyhója mélyébe huzódott és kész volt arra, hogy éles kését saját torkába döfje; aztán halálközelségbe érve rélelmében és vadságában a kunyhó sötétségében hozzá huzódó kosba, saját háziállatába döfte a kést.

Egy pillanatra ő is meghalt az állatban és így az állat érte halt meg. Az áldozat tehát egy bűnhődési folyamat, mely lehetővé teszi a megbocsátást. Klytämnestra is kétségbeesetten kutat az igazi áldozat után és úgy tűnik, hogy egyedül Elektra tudja őt erre rávezetni:

Klytämnestra: ..... Du hast dich schon verraten,  
dass du das rechte Opfer weisst und auch  
die Bräuche, die mir nützen. Ich finde  
mir heraus, wer bluten muss, damit ich wieder  
schlafe.

Az igazi véráldozat azonban Klytämnestra maga, a segítő gyilkos, kinek Orestes kezeitől kell elpusztulnia:

Elektra: Was bluten muss? Dein eigenes Genick,  
wenn dich der Jäger abgefangen hat!

Ugy tűnik, Klytämnestra-t utolsó ereje is elhagyja, csak fokozatosan tud magához térni Elektra szavai után. Ami ezalatt Klytämnestra lelkében lejátszódik, azt már valóban csak zenében lehet kifejezni és erre szolgál a lélektani polifonia.

Polifonia többszólamúságot jelent, a lélektani polifonia Richard Strauss-nál tulajdonképpen egy zenei eszköz, amivel egy sok és különféle, főleg ellentétes érzésekből álló lelkiállapotot képes kifejezni. Klytämnestra lelkiállapota diszharmonikus, a zehenek is ezt kell kifejeznie és el kell ésmernünk, hogy 1909-ben még igen merész tett volt ilyen harmoniak alkalmazása. Néhány perc lerorgása alatt sikerült Richard Strauss zenéjének azt létrehoznia, amit a szavak erejével talán csak többszáz oldalas pszichológiai tanulmányban lehetne elmondani.

Klytämnestra iszonya azonban nemsokára gőgös diadalban oldódik fel, miután egy hirnök kedvező hirt sug fülébe. A hir közlése közben tekintetével egy pillanatra sem engedi el Elektra-t; vad öröm, sátáni nevetés keveredik a polifonikus zenébe. Ez után már másodrendűvé válik, hogy Klytämnestra valóban gyilkos-e vagy csak segitőtárs volt; új arcát ismertük meg, mely vitathatatlaná teszi teljes romlottóságát. Bizonyíték: a zenében megkomponált pszichológiai tanulmány, mely a Richard Strauss-i lélektani polifoniában kapott teljesértékű kifejezőerőt.

Orestes valamennyi antik feldolgozásban már a darab elején színre lép. Tudjuk tehát, hogy Pylades illetve a nevelő kíséretében megjelent és a vérbosszut rövidesen végre is hajtja. Orestes költött halálhírének közlése csupán Elektra jellemének szempontjából fontos. Sophokles drámájában Elektra jelen van, amikor Orestes nevelője az általuk kitalált, halálos kimenetelű kocsiversenyt elmeséli. A Klytämnestra diadalmas elvonulása után színrelépő Chrysothemis jelenete ezekután már magátólértetődően nem rendelkezhet olyan jelentőséggel Elektra számára mint ez majd Hofmannsthal feldolgozásában történni fog. / Sophokles Chrysothemis-e azzal a hirrel jön, hogy apjuk sírján köröskörül friss virágokat találtak, valamint egy frissen levágott hajfürtöt is, mely - tekintve Aigistos tilalmát - arra enged következtetni, hogy Orestes megérkezett és valahol a közelben rejtőzik./ Chrysothemis színrelépése tehát Hugo von Hofmannsthal drámájában mint már említettük sokkal nagyobb jelentőséggel rendelkezik. A hirt, melyet Klytämnestra az előző jelenet végén, néhány perccel hamarabb már megtudott - Orestes állítólagos halálhírét - Chrysothemis közli

a királynő magatartásának megváltozása következtében értetlenül álló Elektra-val. Elektra nem akar hinni Chrysothemis-nak, mégis kénytelen meggyőződni a hír hiteléről, ugyanis fiatal szolgát szalasztanak a nagyjelentőségű hírrel Aigistos-hoz, aki pillanatnyilag a palotán kívül tartózkodik.

Elektra első szavai, miután visszanyerte önuralmát: "Nun muss es hier von uns geschehen."

Sophokles és Hofmannsthal Elektra-figurája megegyezik annyiban, hogy az állítólagos Orestes-halálhír után mindkettő eltökélt szándéka, hogy a vérbosszút sajátkezűleg, illetve Chrysothemis segítségével késedelem nélkül végre kell hajtani. Mily különbözőek azonban a két Elektra indokai! Sophokles Elektra-ja ezeket mondja:

Elektra: So toricht ist Aegisth doch nicht, zu dulden,  
Dass ihm aus deinem oder meinem Stamm  
Ein Spross aufwächst, der ihn stürzen kann,  
Doch wenn du meinem Plane folgst, so trägst  
Zuerst du Ehr und Dank davon vom Vater  
Dort unten und zugleich von unserm Bruder.  
Dann heisst du wieder, was von Blut du bist:  
Freie und findest eine würdige Ehe.  
Denn nach dem Adligen blickt jeder gern.

Ez az Elektra egy percig sem kételkedik tette szükségességében és igazságosságában; meg akarja menteni Chrysothemis és saját életét, mely ilyen módon egyben a vérbosszu végrehajtását is jelenti. A kórus - mely mint tudjuk az antik drámákban általában a közvélemény szerepét játssza - a dráma berejezéseként egyet is ért Elektra és Orestes maga-



tartásával és tetteivel:

Cnor: Du Atreussame, wohl littest du viel,  
doch beugtest dich nicht, schwer rangst du dich durch.  
Heute brachte der Sturm dich zum Ziele.

Hofmannsthal Elektra-ja azonban egyik percről a másikra teljesen ellentétes lélektani helyzetbe kerül. Röviddel Klytämnestra diadalmas elvonulása előtt még ő volt a helyzet ura, pszichológiai vasmarokkal fojtogatta a magával teljesen meghasonlott és lelki összeomlás szélére került királynőt, saját anyját. Orestes halálhírének közlése után azonban rövidesen megérhette, hogy dől ez a szaddisztikus kéjjel felépített lelki terror néhány pillanat leforgása alatt romba. Hofmannsthal Elektra-jának döntése tehát - miután Chrysothemis által ő is értesül a hír felől - semmilyen előrelátáson, semmilyen megfontoláson sem nyugszik. A vérbosszu tervének azonnali végrehajtása tisztán lélektani okokból ered, a fent vázolt lélektani pólusváltás eredménye. Elektra Klytämnestra-val szemben mindeddig aktiv, sőt offenzív lélektani helyzetben volt, anyja az ő szemei előtt ment tönkre kétségeiben és gyötrődéseiben, egy pillanatig sem kételkedett Orestes eljöveteleiben, a vérbosszu végrehajtásában. Mindez néhány perc leforgása alatt omlott össze; a már csak a bosszunak élő, már régóta pszichológiai tévutakra került teremtés számára egyszerűen nincs más kiút. Elektra-t már visszavonhatatlanul perverzitásba fordult ösztönei kormányozzák. A bosszutervnek még az éjszaka rolyamán kivitelt kell nyernie; - a félelemtől reszketve suttogja Chrysothemis Elektra szavait: "Im Schlaf sie morden!" Elektra cinikus és borzalmas válasza:

Elektra: Wer schläft, ist ein gebundenes Opfer. Schließen

sie nicht zusamm', könnt' ich's allein vollbringen.

So aber musst du mit.

Chrysothemis jellemétől semmi sem áll messzebb, mint a gyilkolás. Hiába próbálkozik Elektra ígéretekkel és hizelgéssel, hogy Hugát tervének megnyerje, Chrysothemis rémülten tiltakozik. Ebben a jelenétben is jól megfigyelhető Hofmannsthal Elektra-jának elsötétült lelki világa; az évek folyamán elfolytott szerelmi érzés is csak egy célnak szolgál: a bosszu művének. Szinte már természetellenes szerelemmel közeledik Elektra nugához, Chrysothemis-hez, hogy terve számára megnyerje:

Elektra: / Dicht bei Chrysothemis /

.....

Wie schlank und biegsam -

leicht umschling ich sie -

deine Hüften sind!

Du windest dich durch jeden Spalt, du hebst dich

durchs Fenster! Lass mich deine Arme fühlen:

wie kühl und stark sie sind! Wie du mich abwehrst,

fühl' ich, was das für Arme sind.

Chrysothemis: Lass mich!

Elektra: Nein, ich halte dich!

Mit meinen traurigen verdorrten Armen

umschling ich deinen Leib, wie du dich sträubst,

ziehst du den Knoten nur noch fester, ranken

will ich mich rings um dich, versenken

meine Wurzeln in dich und mit meinem Willen

dir impfen Blut!

.....

Elektra: / hält ihr den Mund zu /

Dir führt

kein Weg hinaus als der. Ich lass dich nicht,  
eh du mir Mund auf Mund es zugeschwören,  
dass du es tun wirst.

Chrysothemis kitépi magát Elektra szorításából és elmenekül; a sikertelen kísérlet Elektra Chrysothemis után kiáltott átkával ér véget: " Sei Verflucht".

Orestes és Elektra találkozása valamennyi antik szerzőnél az egyik legfontosabb és talán legnagyobb jelenet.

Aiskhylos drámájában már a darab elején, az apa sirjánál találkoznak. Elektra a dráma kórusát képező szolgálólányokkal jön Klytämnestra megbízásában, hogy anyja áldozatát a siron elhelyezze.

Euripides-nél is a dráma elején találkoznak, amikor Orestes röviddel Elektra színrelépése előtt elmeséli az ejszaka rotyamán lejátszóott eseményt / apja sirjának felkeresését /. Hofmannsthal Sophokles feldolgozását követi, amennyiben Orestes nála is Elektra elhatározása után - a vérbosszu sajátkezü kivitelezése - lép színre.

Dramaturgiai szempontból ez az utolsó lehetőség, hogy Orestes színre lépjen, ugyanis Elektra a Chrysothemis megnyeréséért folytatott sikertelen küzdelem után, rögtön hozzá is lát, hogy az elásott bárdot, mellyel egykor apját meggyilkolták, kezébe kaparintsa. Elektra pillanatnyi lélektani állapotát tekintve nem is következhet más mint Klytämnestra meggyilkolásának azonnali megkísérlése.

Orestes-nek ezt a későbbi színreléptetését dramaturgiai szempontból jobb megoldásnak tartjuk, bár el kell ismernünk, hogy az aránylag

rövid felismerési jelenetben is oly mértékben Elektra karaktere dominál, hogy Orestes személyisége lényegesen a háttérben marad.

Orestes tulajdonképpen semmi olyat nem mond, amiből belső konfliktusára, az Orestes-komplexus-ra / az anyát megölni, hogy az apa bosszulva legyen / következtethetnénk. Még sajátos egzisztencialista problematika - Orestes-nek bűnösnek kell válnia anyjával szemben, hogy apjával szemben ne legyen bűnös - sem fejlődik ki ebből az Orestes figurából. Orestes Argosba érkezett nevelőjével, hogy a vérbosszu művét végrehajtsa, felismeri Elektra-t, aki őt mint valami csodálatos álmoképet fogadja; azután eltűnik nevelőjével együtt a palotában, hogy végrehajtsa tervét és többet már nem is látjuk a színpadon. Csak az opera végén, Klytämnestra és Aigistosz meggyilkolása után hallunk felőle ismét:

Chrysothemis: .....

Er steht im Vorsaal, alle sind um ihn,  
und küssen seine Füße.

Alle die

Aegisth von Herzen nassten, haben sich  
geworfen auf die andern, überall  
in allen Höfen liegen Tote, alle,  
die Leben, sind mit Blut bespritzt und haben  
selbst Wunden, und doch strahlen alle, alle  
umarmen sich und jauchzen, tausend Fackeln -  
sind angezündet.

Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal operájának címe: "Elektra", találó és helyes; Orestes ebben az operában - annak ellenére, hogy a bosszu művét ő hajtsa végre, csak mellekfigura.

A szövegkönyv Elektra és Orestes felismerési jelenete az egyetien, amely Hofmannsthal "Elektra" drámájától erősen eltér. Richard Strauss a jelenetet a szövegkönyv számára meglehetősen lerövidítette, Orestes karaktere lényegében azonban semmit sem változott. Igaz, hogy a szövegkönyv alapjául szolgáló drámában Orestes az istenekről is beszél, jelleme azonban ezáltal sem válik jobban motiváltabbá.

Elektra: Ich habe die Götter nie gesehen, allein  
ich weiss, sie werden da sein, dir zu helfen.

Orest: Ich weiss nicht, wie die Götter sind. Ich weiss nur,  
sie haben diese Tat mir auferlegt,  
und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre.

Felmerülhet a kérdés ezek után, hogy Orestes csupán az istenek parancsára, gondolkodás nélkül hajtotta-e végre tettét, vagy a kettősgyilkosságot hatalmi kérdés is indokolja?

Elektra alakjában Hofmannsthal pszichológiailag kitűnően motivált figurát teremtett, Orestes megalkotásában azonban sajnos nem használta ki rendkívüli pszichologizáló képességét. Lélektani szempontból Euripides Orestes figurája a legjobban sikerült. Euripides Orestes-e az anyagyilkosság után ismét megjelenik a színen és önvádoló szavakkal mondja el a történeteket:

Orest: Ach sahst du, wie die ärmste Mutter vom Gewand  
Die Brust entblösste und im Morden sie mir wies,  
Weh, wehe mir,  
Und ihren Schoss zu Boden warf? Wie ich am Haar...

.....

Die Hand ans Kinn mir liegend, rief sie jammernd mir

Die Worte zu: 'Mein Kind, erbarm, erbarme dich',  
Und hängte sich  
Mir an die Wangen, dass mein Schwert der Hand entfiel.

.....

/ An die Leiche tretend /

So hast du Mörder dir gezeugt.

A felismerési jelenetnek a szövegekönyvből elhagyott részei tulajdonképpen csak az így is igen gazdagon motivált Elektra-figurát tették még színesebbé. Már Elektra áriájának elemzésénél rámutattunk, hogy Elektra apja iránti szeretete szinte már természetellenes. Ezt egyébként a most következő idézet is alátámasztja; egy valóban súlyos - bár kizárólag pszichés alapon nyugvó - inzesszus problémával állunk szemben:

Elektra: Verstehst du's Bruder! diese süßen Schauder  
hab ich dem Vater opfern müssen. Meinst du,  
wenn ich an meinem Leib freute, drangen  
nicht seine Seufzer, drang sein Stöhnen nicht  
bis an mein Bette? Eifersüchtig sind  
die Toten: und er schickte mir den Hass,  
den hohläugigen Hass als Bräutigam.  
Da musste ich den Grässlichen, der atmet  
wie eine Viper, über mich in mein  
schlarloses Bette lassen, der mich zwang,  
alles zu wissen, wie es zwischen Mann  
und Weib zugeht. Die Nächte, weh, die Nächte,  
in denen ich's begriff! Da war mein Leib

eiskalt und doch verkohlt, im Innersten  
verbrannt. Und als ich endlich alles wusste,  
da war ich weise, und die Mörder hielten -  
die Mutter mein ich, und den, der bei ihr ist, -  
nicht einen meiner Blicke aus!

Richard Strauss lélektani polifoniája a felismerési jelenetben is nagy szerepet játszik. Elektra tulterhelt lelkivilágát fejezi ki, melyben különböző ösztönök, szerelmi érzés - ismét Freud terminológiájával élve - a pszichés zavarokat eloldozó "kellemetlen effektusok" kavarnak vad forgatagban:

Elektra: ..... Ich habe alles  
was ich war, hingeben müssen. Meine Scham  
hab' ich geopfert, die Scham, die süßer  
als Alles ist, .....

Ez a motívum is mélyebben kidolgozott Hofmannsthal drámájában mint az opera szövegekönyvében:

Elektra: ..... Meine Scham  
hab ich geopfert, so wie unter Räuber  
bin ich gefallen, die mir auch das letzte  
Gewand vom Leibe rissen! ohne Brautnacht  
bin ich nicht, wie die Jungfrau sind, die Qualen  
von einer, die gebärt, hab ich gespürt  
und habe nichts zur Welt gebracht, .....

Elektra szinte szerelmes partnerként közeledik Orestes-hez, hiszen elfojtott nőisége és a bosszuvágy érzése egy ösztönné kovácsolódott benne a megalázottságban töltött évek folyamán és ebben a perverz

érzéskomplexusban Orestes jelenti számára a kielégülést. De ez sem tart sokáig, pillanatokon belül ismét ördögi bosszuistennővé változik át Elektra, miután Orestes és nevelője a palotába lépnek:

Elektra: Ich habe ihm das Beil nicht geben können!  
Sie sind gegangen und ich habe ihm  
das Beil nicht geben können. Es sind keine  
Götter im Himmel!

Euripides Elektra-ja Orestes-szel együtt lép be a konyhoba, majd az anyagyilkosság után hivalkodóan mondja Orestes-nek: " Ich rief be-  
reuernd dich zur Tat und fasste selbst das Schwert mit an!"

Hofmannsthal Elektra-ja nem vesz részt a gyilkosságban, idegtepő vá-  
rakozással figyel a benntől kiszűrődő hangokra, majd amikor Klytäm-  
nestra halálsikolyát hallja, mint elszabadult démon kiált fel: "Triff  
noch einmal!"

Teljesen konzekvensnek érezzük ezt a beállítást az eddig felépített  
figura alapján, éppogy mint az erre következő váltást is; Elektra  
némán áll a segélykiáltásokra kirohanó szolgálólányok előtt, háta  
mögött az általa elrekesztett ajtóval.

Elektra funkciója a bosszúterv végrehajtásában Sophokles drámájában  
is az, hogy a hazatérő Aigistos előtt nyugalmat mutasson, gyanutlaná-  
tegye és ezzel a veje szembeni megtorlást elősegítse. Hofmannsthal  
Aigistos-a azonban sokkal gyanakvóbb mint Sophokles-Aigistos, sőt a  
veszély is nagyobb Orestes-ék számára, mivel Aigistos-nak elég sok  
hive van a palotában. Őket az Orestes mellé állt rabszolgák rogják  
majd Aigistos meggyilkolása után leverni. / Ezekről - mint már emli-  
tettük - a színpad mögött lejátszódó eseményekről elsősorban a



partitura gondoskodik hangszerelésével és rövid kórus-betétjével./  
A megérkező Aigistos-t Elektra fogadja, fáklyát gyújt néki, körül-  
táncolja, miközben alig tudja boldogságát leplezni. Megalázottságá-  
nak utolsó pillanatai ezek, de már tele kétértelműséggel, gunnyal.  
Aigistos halála pontot tett a nagy műre, embereinek leverése után a  
narci zaj fokozatosan örömkialtásokká alakul át. Mindenki, aki Ores-  
tes-nez tartozik örömmámorban uszik, Elektra is győzelemittasan áll  
a szinpadon. Viziói valósággá váltak:

Elektra: .....

Vater! Agamemnon: dein Tag wird kommen!

Von uen Sternen

stürzt alle Zeit herab, so wird uas Blut

aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab!

/ Elektra-nak az opera eljén felhangzó áriá-  
jából. /

Chrysothemis számára ez valóban a felszabadulás napja, ő már nem  
juthat Elektra sorsára. Fiatal még, előtte az élet, mely megadhatja  
néki mindazt, amiről Elektra-nak le kellett mondania. A palotában  
mindenki ujjong, Chrysothemis is a boldogságtól tulfütött hangon  
kérdézi Elektra-t: "Hörst du nicht?"

Elektra: v/ auf der Schwelle kauernd /

Ob ich nicht höre? ob ich die

Musik nicht höre? sie kommt doch aus mir.

Azután kirtelen felugrik a küszöbről, tekintetet sem vetve Chrysothe-  
mis-ra; ebben a pillanatban válik benne tudatossá, hogy a bosszu  
műve és véle az ő élete is befejeződött. Miért éljen tovább? Mit adhat

még az élet néki? A bosszura való hosszú várakozásban testileg kiszáradt, lelkileg kiégett. A gyűlöletben eltöltött évek küzdelme, hogy anyját állandó lelki terror alatt tartsa, életcélja, hogy a bosszu beteljesedésének pillanatát pszichológiailag előkészítse, ugyanakkor saját idegrendszerét és lelkivilágát is felmorzsolta. Chrysothemis boldogan énekli: "Wer kann ohne Liebe leben?" - Elektra! Szeretet? Eddig csak egy szeretetet ismert; a meggyilkolt apa iránti érzések és a bosszuérzés fokozatosan egyé olvadtak össze benne a szeretetérzéssel. Szeretet és halál Elektra-ban egymástól elszakíthatatlan, komplex fogalommá vált:

Elektra: Ai! Liebe tötet! aber  
keiner fährt dahin  
und hat die Liebe  
nicht gekannt!

Elektra nem fut Orestes-hez, nem osztozik az általános örömben, - öccse elhasznált eszközzé vált számára. Leírhatatlan táncba kezd, mely mind extatikusabbá válik. Hiába kiált rá a visszatérő Chrysothemis, Elektra számára már sem ő, sem más nem létezik, számára csak egy kiút van: a halál. Néhány lépést tesz még, azután élettelenül esik össze. Háromszor halljuk még az Agamemnon-motívum-ot a zenekarban felcsendülni és ezzel véget is ér Elektra haláltusája.

## Utószó

Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal "Elektra"-jában a századforduló korszellemének pregnáns megnyilvánulását láthattuk. Freudizmus, irracionalista filozófia, szecesszió, wagneri "Gesamtkunst" örökség, a levegőben bujkáló perverz és dekadens, az eszményekkel telített, az élet mély átélésére törekvő költő konfliktusa a polgári társadalomban, avantgardizmus, vagyis egy forrongó szellemi katlan tartalma csapódik le és merevedik szilárd formává ebben az operában.

A századforduló vagy bármely más kor szellemét nem egyszerű kellő körültekintéssel meghatározni, hiszen a korszellem csak a kor művészetében, publicisztikájában stb. ölt konkrét formát és ezek az összetevők általában igen heterogén jellegűek. E disszertáció azonban nem is arra törekedett, hogy a századforduló korszelleméről adjon teljesen átfogó képet, csupán arra, hogy a korszellemnek az irodalom és zene számára kétségtelenül fennálló óriási hatását egy operaszövegkönyv konkrét elemzésével bizonyítsa.

Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss személyének kiválasztása nem volt véletlen, ugyanis a huszas években a "Die ägyptische Helena" című operájukban kitűnően megfigyelhetjük a korszellem megváltozásával párhuzamosan megváltozott antikításszemléletüket is, mint erre már a "Hugo von Hofmannsthal és Richard Strauss együttműködésének kezdete, az 'Elektra' keletkezése" című rejezetben is utaltunk.

Richard Strauss antikításfelfogásának későbbi megváltozását jól szemlélteti egyik 1945-ből keltezett megnyilatkozása is:

"Zu 'Elektra' und 'Helena' ist zu bemerken, dass mir beider ersten

die Schilderung der dämonischen Griechen des 5. Jahrhunderts v. Chr. vorschwebte, während der Styl der 'Helena' dem gelächerten Schönheitsideal des Goethe-Winckelmannschen Griechentums des 4. Jahrhunderts sich nähern sollte." <sup>61</sup>

A huszas években tenát a két szerző visszatért a Goethe-Winckelmann féle görögség mosolygó szépségideáljához. / A "Die ägyptische Helena" bemutatója 1928-ban volt Drezdában. / Az opera arról szól, hogy az igazi Helena a trójai háború ideje alatt Egyiptomban volt, a küzdelem csak egy képmásért folyt, Menelaos a háború befejezése után érintetlenül kapja vissza feleségét Egyiptomban.

A Goethe-i klasszicizmus kulturidilljének feltámadásáról vagy talán csak visszhangjáról beszélhetünk e művel kapcsolatban. Mindez feltehetően nem véletlen jelenség a weimari demokrácia éveiben.

Hugo von Hofmannsthal a századi fordulón bekövetkezett kríziséből az "Elektra" átköltésével kezd lábadozni, egy bizonytalan, majdnem mindig bágyadt hangulatban végzett munka volt ez, mint 1904-ben kelt jeljegyzésében olvashatjuk. Richard Strauss a "Salome" perverz erotikája utáni alkotószellemben kezdett hozzá az opera komponálásához.

E disszertációval azt kívántuk elérni, hogy e látszólag két szubjektív tényező mozgatórugóit, társadalmi, irodalmi és zenei alapjait bemutassuk és a századi forduló korszakának átíró kategóriájában szintetizáljuk.

Jegyzetek

- 1 Fischer Lexikon, Philosophie, Irrationalismus
- 2 Nietzsche: "Der Wille zur Macht" Vorwort
- 3 Nietzsche: "Die Geburt der Tragödie" 122. old.
- 4 " " 33. old.
- 5 " " 30. old.
- 6 Schopenhauer: "Die Welt als Wille und Vorstellung" II. 495. old.
- 7 Nietzsche: "Der Wille zur Macht" § 1050, 683. old.
- 8 " " § 15
- 9 Richard Strauss: "Betrachtungen und Erinnerungen" 220. old.
- 10 Freud: "Die Sexualität in der Aetiologie der Neurosen"  
Gesammelte Werke I. - Imago - London 1952 491. old.
- 11 Freud: "Die Abwehr-Neuropsychosen" Wien 1894  
Gesammelte Werke I. -Imago London 1952 61. old.
- 12 " " 62. old.
- 13 Freud: "Die Traumdeutung"  
Gesammelte Werke II-III Band -Imago - London 166. old.
- 14 Freud: "Die Traumdeutung" Franz Deuticke Verlag Leipzig und Wien 1911  
Dritte vermehrte Auflage 358. old.
- 15 " " 408. old.
- 16 " " 362. old.
- 17 Guido Adler: "Handbuch der Musikgeschichte" II. Band - Die Moderne -  
998. old.
- 18 Halász Gábor: "Válogatott irások" 503-504 old.
- 19 Hugo von Hofmannsthal "Algernan Charles Swinburne" Prosa I.  
115. old.

- 20 Hugo von Hofmannsthal "Szenische Vorschriften zu 'Elektra'  
Prosa II. 81. old.
- 21 " " 83. old.
- 22 " " 84. old.
- 23 " " 82. old.
- 24 " " 83. old.
- 25 " " "Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts"  
Prosa I. 167. old.
- 26 " " " Ad me Ipsum "  
" Aufzeichnungen" 237. old.
- 27 " " "Poesi und Leben"  
Prosa I. 307. old.
- 28 " " "Aufzeichnungen" 93. old.
- 29 " " "Über moderne englische Malerei. - Rückblick  
auf die Internationale Ausstellung Wien 1894"  
Prosa I. 232. old.
- 30 " " "Algernan Charles Swinburne"  
Prosa I. 116. old.
- 31 " " " Gabriel d'Annunzio"  
Prosa I. 172/73 old.
- 32 " " " Gabriel d'Annunzio"  
Prosa I. 173. old.
- 33 " " "Gelegentliche Aeusserungen"  
Prosa II. 423. old.
- 34 "Blätter für die Kunst" I. évfolyam -Bevezetés 1892
- 35 Hugo von Hofmannsthal "Notize zu einem Grillparzervortrag"  
Prosa II. 91. old.

- 36 Hugo von Hofmannsthal "Ferdinand von Saar - 'Schloss Kostenitz'"  
Prosa I. 94. old.
- 37 " "Ad me Ipsum"  
Aufzeichnungen 213. old.
- 38 " "Age of innocence - Station der Entwicklung"  
Prosa I. 151/52. old.
- 39 " Aufzeichnungen 94. old.
- 40 " " 108 old.
- 41 " " 119 old.
- 42 " "Shakespeare Könige und grosse Herren"  
Prosa II. 164. old.
- 43 " "Ad me Ipsum"  
Aufzeichnungen 222. old.
- 44 " " 106. old.
- 45 " "Ein Brief"  
Prosa II. 12. old.
- 46 " "
- 47 " "Briefe des Zurückgekehrten"  
Prosa II. 343 old.
- 48 " " 346 old.
- 49 " " 347 old.
- 50 " Aufzeichnungen 132. old.
- 51 " "Der Schwierige" III. Akt  
Lustspiele II. 455. old.
- 52 " "Die Lästigen"  
Lustspiele II. 228. old.

- 53 Hugo von Hofmannsthal "Ad me Ipsum"  
Aufzeichnungen 242. old.
- 54 " " "Der Turm" V. Akt Neue Fassung 1927
- 55 Richard Strauss "Betrachtungen und Erinnerungen" 229. old.
- 56 Ernst Krause "Richard Strauss Gestalt und werk" 307. old.
- 57 Hugo von Hofmannsthal Aufzeichnungen 131. old.
- 58 Richard Strauss "Betrachtungen und Erinnerungen" 230. old.
- 59 " " " 230. old.
- 60 Hugo von Hofmannsthal Aufzeichnungen 131. old.
- 61 Richard Strauss "Betrachtungen und Erinnerungen" 180/81 old.



Irodalom

Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal: "Elektra" operaszövegkönyv.

Hugo von Hofmannsthal: "Elektra" - Dráma.

Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte werke

Prosa I. Bermann-Fischer Verlag Stockholm 1950

Prosa II. Fischer Verlag 1951

Aufzeichnungen Fischer Verlag 1959

Lustspiele II. Bermann-Fischer Verlag Stockholm  
1948

"Unternaltungen über literarische Gegenstände"

Die Literatur - Herausgeben von Georg Brandes

Bard- Marquardt co., Berlin 1904

Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal Brierwechsel.

Gesamtausgabe, Herausgegeben von Willi Schuh. Atlantis Verlag A.G.

Zürich 1964. Dritte, erweiterte Auflage.

Richard Strauss: "Betrachtungen und Erinnerungen"

Herausgegeben von Willi Schuh. Atlantis Verlag A.G. Zürich. Zweite, er-  
weiterte Ausgabe 1957

Lukács György: "Az ész trónfosztása." - Az irracionalista filozófia  
kritikája. Harmadik kiadás. Akadémia Kiadó. Budapest 1965

Fischer Lexikon - Philosophie.

Nietzsche: "Der wille zur Macht" Alfred Kröner Verlag - Leipzig 1930

Nietzsche: "Die Geburt der Tragödie" Alfred Kröner Verlag - Stuttgart

1930. / /A Schopenhauer idézet ebből a kiadásból lett átvéve/

Martin Heidegger: "Vorträge und Aufsätze" Verlag Günther Neske Pfullingen. Zweite, unveränderte Auflage 1959.

Kurt Hildebrandt: "Wagner und Nietzsche, ihr Kampf gegen das neunzehnte Jahrhundert." Im Verlag von Ferdinand Hart in Breslau 1924.

Fischer Lexikon - Psychologie. 1957

Sigmund Freud: Gesammelte Werke chronologisch geordnet I. Werke aus den Jahren 1892-1899. Imago Publishing CO., LTD. London 1952

Guido Adler: "Handbuch der Musikgeschichte II. Band Verlegt bei Hans Schneider Tutzing 1961.

Ernst Krause: "Richard Strauss - Gestalt und Werk" VEB Breitkopf - Härtel Leipzig 1963

Fábián Imre: "Richard Strauss" Gondolat kiadó Budapest - Zenei könyvtár.

Else Hinrichs: "Das Verhältnis von Kunst und Leben in der österreichischen Dichtung von Franz Grillparzer bis Hugo von Hofmannsthal". Druck von C. Beckers Buchdruckerei, Uelzen / Hannover / 1954

Hofmannsthals Schriften zur Literatur. Inaugural-Dissertation vorgelegt von Elstern Pulzer von Kueggisberg. Verlag Paul Haupt Bern 1956

Otto Henschell: "Hugo von Hofmannsthal - Bildnis des Dichters" Stieglitz Verlag E. Händle Mühlacker 1965.

Teobe Harms Kleen: "Elemente von Hofmannsthals dramatischen Stil in seinen ersten Dramen." Druck: Rheinische Friedrich-wilhelm-Universität Bonn 1965.

Grete Schaeder: "Hugo von Hofmannsthal - I. Die Gestalten." Jander und Dünnhaupt Verlag Berlin 1953.

Guido Glur: "Kunstlehre und Kunstanschauung des Georgekreises und die Aesthetik Oscar Wildès" Inaugural-Dissertation. Verlag Paul Haupt Bern 1957. / A "Blätter für die Kunst" című lapból vett idézet ebből a műből lett átvéve. /

Franz Schonauer: "Stefan George in selbstzeugnissen und Bilddokumenten" Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg 1960

Käte Hamburger: "Von Sophokles zu Sartre - Griechische Dramenfiguren - Antik und Modern." W. Wohlhammer Verlag Stuttgart. 1962.

Werner Volke: "Hugo von Hofmannsthal in selbstzeugnissen und Bilddokumenten." Rowohlts monographien, herausgegeben von Kurt Kusenberg. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1967

Halász Gábor: "Válogatott írások" Magvető könyvkiadó Bp. 1959 "Vázlat a szecesszióról" / 1939 /

Diószegi András: "Megmozdult világban" Szépirodalmi könyvkiadó Bp. 1967 "A szecesszióról" című tanulmány.

Józsa Péter: "Elektra" Valóság 1965 Január.

Sophokles: "Elektra" Heinrich Weinstock fordítása.

Euripides: "Elektra" J.J. Donner és Richard Kannicht fordítása.